جاكوب كورك

اللغة في الأدب الحديث

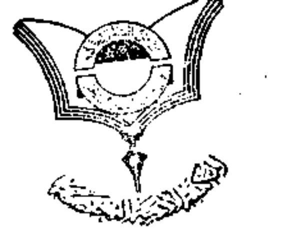
الحداثة والتجريب

ترجمة

ليون يوسف وعزيز عمانوئيل



دار المأمون




محمد خطاب


سور الازبكية

اللغة في الادب الحديث

الحداثة والتجريب



دار المأمون


سور
الازبكية

جاكوب كورك

اللغة في الادب الحديث

الحداثة والتجريب

ترجمة

ليون يوسف وعزيز عمانوئيل

دار المأمون للترجمة والنشر
بغداد - ١٩٨٩

Language in Modern Literature
Innovation and Experiment
Jacob Korg

اللغة في الادب الحديث
الحداثة والتجريب
جاكوب كورك

دار المامون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (............) لسنة ١٩٨٩
توجه المراسلات الى :
دار المامون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد ـ الجمهورية العراقية
ص.ب : ٨٠١٨
تلكس : ٢١٢٩٨٤
طبع بمطابع دار الحرية للطباعة ـ بغداد
مترجم عن الانكليزية

المحتوى

مقدمة المترجمين

لاريب ان القراء سيتفقون معنا على ان هذا الكتاب ليس مما قد الفوه من الكتب في الادب والنقد لما يحتويه من مواضيع ونظريات وافكار في اللغة والادب والفن وبعض العلوم الاخرى .

وهو ليس موجها الى القارىء الاعتيادي ، بل الى المختصين والمهتمين بالموضوعات والمذاهب اللغوية والادبية الحديثة . فالكاتب يتوقع من القارىء ان يكون ملما بمعارف شتى من فلسفة وعلم النفس الى جانب التجديد والتجريب اللغوي في اعمال كثير من الكتّاب الانكليز والامريكان الذين تناول اعمالهم التي يمكننا القول أن موضوعاتها ربما لم تطرق حتى الان بالعربية او انها قد طرقت حديثاً .

ويضم الكتاب نصوصاً ادبية بلغات مختلفة مثل اللاتينية والالمانية والفرنسية والايطالية .... الخ مما يزيد الكتاب صعوبة سواء أكان ذلك على صعيد الترجمة ام الاستيعاب .

ويتناول الكتاب بالنقد والتحليل اعمال كتّاب محدثين من امثال جويس وباوند وكيرترود شتاين .. الخ الذين يجد حتى القراء والمختصون من ابناء جلدتهم صعوبات في ما كتبوه في النقد والتجريب . فان ما جاء به هؤلاء الكتاب من بدع والاعيب والغاز لغوية ، ناهيك عن القصائد الرمزية والتجريدية ، لتقف عائقا كبيراً أمام المترجم والقارىء على حد سواء . وقد كانت بحق من الصعوبات الكبيرة التي واجهتنا في اثناء الترجمة ، مما اضطرنا ، والحالة هذه ، الى الابقاء على هذه النصوص كما هي خوفاً من المساس باصالتها وروحها التي تعتمل احياناً على الاصوات اللغوية او على اشكال وصور الكلمات او على التصميم الطباعي العام للنص في الصفحة ، أو الاستعانة بخبرات بعض المختصين لترجمة بعضها الى العربية بهدف تقريب الصورة الى القارىء ، وهم

يستحقون منا كل حب وثناء وتقدير .

ولسنا ندعي اننا قد بلغنا الغاية المنشودة في نقل هذا الاثر الخطير الى العربية . فحسبنا اننا قمنا بخطوة اولى في هذا المسعى وهي محاولة متواضعه منا في سبيل رفد المكتبة العربية بهذا النوع من الكتب التي لاشك انها ستسهم اسهاماً فعالاً في تطوير الحركة الفكرية والنقدية في قطرنا الحبيب . والله الموفق .

المترجمان

دراسات في الأدب والثقافة المعاصرة
اللغة في الأدب الحديث
التجديد والتجريب

«اللغة في الادب الحديث» اول كتاب في سلسلة مهمة جديدة من الكتب التي تتناول دراسة مستفيضه للتجريب اللغوي في اعمال الكتاب المحدثين من الانكليز والامريكان .

لقد شهدت السنوات الواقعة بين عامي ١٩١٠و ١٩٣٠ انتفاضة غير اعتيادية في لغة الادب . فقد تحرر كثير من الكتاب من اللغة المقيدة لصيغة الرواية التقليدية ليسبروا اغوار افاق جديدة واسعة للتجربة اللغوية .

ويلقي جاكوب كورغ الضوء على اهداف اغلب هؤلاء الكتاب مركزاً ، على نحو رئيس ، في نخبة منهم ضمن المنظور الاوسع للفنانين التخطيطيين والكتاب الاوروبيين .

وتظهر هذه الدراسة التجديد والتجريب اللغوي والشذوذ عن القاعدة لدى العديد من الكتاب الكبار من امثال اليوت ، كيرترود شتاين ، عزرا باوند ، هولم ، كمنكز ووليم كارلوس وليمز . وثمة اشارة خاصة الى جويس ، حيث تؤخذ بنظر الاعتبار جميع رواياته الى جانب إفراد فصل كامل لرواية فنجنزويك .

إن كتاب «اللغة في الادب الحديث» يظهر لنا الادب مساهماً فعّالاً في الثورة الفكرية والفنية في القرن العشرين .



المقدمة

يتناول هذا الكتاب النظريه القائلة أن التجربة اللغوية عنصر مهم من عناصر الحداثة الادبية ولاريب في أن الكُتاب العصريين لم يكونوا جميعاً محدثين في اللغة بل ان كثيراً منهم لم يكن لديهم رأي في هذا الشأن . ومع ذلك لم تعبر أيُّ من الافكار والطرائق التي رافقت الادب الحديث عن الروح العصرية كما عبرت عنه معالجتها للغة . فالاشكال الجديدة والأراء الجديدة والتهجمات على التقليد كلها سمات تشترك فيها الحداثه مع الفترات الأخرى ولكن ليس هناك سابقة في الادب الانكلو - أمريكي للحداثة المتطرفة الشاملة التي حاول الكتاب إحداثها في اداة التعبير الخاصة بهم بين حوالي عام ١٩١٠ ونشوب الحرب العالمية الثانية .

لقد كان التجريب اللفظي من الخصائص التي ميزت الافكار والمشاعر التي اثرت في الثقافة الغربية بصورة عامة في العقود الاولى من القرن العشرين فكل اشكال التعبير اصبحت تحت الاختبار واضحت علاقة اللغة بالمنطق والواقعية فكرة اساسية في الدراسات التي تراوحت بين الفلسفة والانثروبولوجيا . واتفق الكتاب المحدثون في كل حقل على ان العمل الفني يجب ان يكون حواراً بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به . وأعلى البيان سيىء الصيت الذي نشرته مجلة (ترانزشن) (Transition) في حزيران عام ١٩٢٩ عن حلول «ثورة الكلمة» مؤكدة أن استقلال الخيال الشعري يبرر أنحراف الكتاب عن قيود الكتب المنهجية والقواعد . وقد واجه النقاد المعاصرون هذه العبارة البراقة التي اطلقتها (ترانزشن) بسخرية كبيرة ولكنها اصبحت مقبولة واكتسبت معنى أكثر شمولية مما حددته لها المجلة . فليس هناك شك الآن في أن ثورة قد حدثت . وان هذه الثورة هي بالدرجة الاساس ثورة اللفظة متجلية في الاستخدامات الجديدة للغه . ولكنها لم تكن على اية حال جهداً حثيثاً ومنسقاً . فالكتاب الذين عولت

عليهم في هذه الدراسة ، وهم (كيرترود شتاين)(Gertrude Stein) وتي . ي . هو لم (T -E - Hulme) عزرا باوند (Ezra pound) ويندهام لـويس (Wyn-dham Lewis) تي. س. اليوت (T.S.Eliot) جيمس جويس (James Joyce) ويليم كارلوس ويليمـز (William Carlos Williams) اي. اي كمنكز (E.E. Cummings) لا يشكلـون مجموعـة متجانسـة ولا يمكن معالجتهم بصـورة جماعية لان الاختلاف بينهم في الواقع، مهم بقدر التشابه الذي يجمعهم. وقد توهج شعاع الثورة التي شاركوا فيها في اتجاهات عديدة مدعية للغة وظائف وامكانات يمكن تصنيفها على انهـا كلاسيكيـة، ورومانسيـة وموضـوعية ، وذاتية ، وصورية ، وتجديدية . ويحدد هذا الموقف ، في معظم الاحيان شكل كتابي هذا . فلم أتعامل مع الكتاب بصفتهم اشخاصاً منفردين ولا مع كتب او قصائد برمتها ، فقد باتت هناك الكثير من التفسيرات من هذا النوع وإني لمدين كثيراً ، كماسيتضح لاحقاً ، للتفسيرات والمحللين الذين سبقوني ، فبدلاً من ذلك كرست كل فصل او جزء ماعدا الفصل الاخير الذي يدور حول يقظة فنجنزويك (Finnegans Wake) لمبدا تجريبي محدد : ولما كـانت أغلب الاعمال وكـذلك المؤلفون قد استخدموا مجموعة من هذه ، فان كل واحد منهم عولج وفق اسس مختلفة بصورة متكررة وما له صلة بفكرة مختلفة والتاثير الحاصل هو التكون المضطرد غير المتكرر الذي يمكن مقارنته مع كتاب براونن‍كBrowning (الدائرة والكتاب)Ring and the Book او اللولب المزدوج Double Helix

ومن أجل المساعدة في إلقاء الضوء على موضوعي فقد حاولت الاستعـانه بالتطورات المعاصرة في الحقول الاخرى من الفن والادب وفي لغات شتى . فلقد اقرّ منذ زمن بعيد بأن هناك علاقة وطيدة بين الفنون التخطيطية وادب الفترة المعـاصرة . لقد وطـد الكتاب الامـريكيون والانكليـز صداقـات مع الفنـانين واشتغلوا معهم وانقادوا لهم وكان بعضهم فنانين ايضاً بيد ان طبيعة علاقتهم بالكتاب التجريبيين والاوربيين تبقى مسألة مثيرة للجدل. وكان اغلبهم معادين او غير ملتزمين بالجوانب الادبية لهذا النوع من الحركات من امثال الدادائية والمستقبلية والسريالية. وقد بات مؤرخو الادب مترددين في الاعتراف بوجود تاثيرات ذات معنى في هذا المجال. ولكن (فورد مادوكس فورد)(Ford Madox)

أكد تماسك الحداثة العالمية في العشرينات. وكتب قائلاً «هنالك في كل انحاء العالم الانكلوساكسوني باعث محدد بخلاف قائم متجانس بصورة جيدة ومشابه كثيراً للحركات العالمية الكبرى. وقد اتاح اوكتافيو باز (Octavio paz) في اولاد المستنقع (Children of the Mire) تصحيحاً طال اينتظاره للخط السائد في التاريخ الادبي باظهاره وجوب اعتبار الكتاب الانكليز والامريكيين مساهمين في تحول فردي معقد واسع المدى للفنون يضم الكثير من النقائص. ويقول ان الحداثة الانكلو ـ امريكية هي مرادف آخر للفن الطليعي الاوروبي ولا يمثل الاثنان شيئاً واحداً ولكنهما يشتركان في اهتمامات فنية عدة بما في ذلك الصورة المجازية (imagery) بصفتها وسيلة للتوافق بين العقل والمادة، والتفكير العقلاني وتاثير الحياة المدنية والتكنلوجيا على الوعي والانواع الجديدة في التراكيب والنطق مثل الكنائية والقياسية والفضائية، ولم تكن الحداثة قضية موحدة بل حركة كما اطلق عليها فورد. ونسب ريناتو بوجيولي (Renato Pogiolly) المواقف التي اضفاها الى الحركات الطليعية في تحليله الواضح، لاسيما معاداة التقليد والمجازفة العدمية وتدمير الذات وقد لعبت جميعها ادوارها في تحفير التجربة اللغظية.

ولم توصف المرحلة الحالية بالثورة فقط وانما بعهد الرعب، ويراد بهذا المصطلح التقليل من شان هذه الفترة. ولكن القياس الجمالي للرعب قديم قدم أرسطو، وهو من ناحية اخرى، واحد من الاختراعات الحديثه. وقد كتب (ت سي اليوت في عام ١٩١٨: إنه وجد (Tarr) لـ(وندهام لويس) و (عوليس) لـ(جيمس جويس)، التي كان قد قرأ تواً جزءاً منها في مخطوط روايتين مرعبتين، واضاف: «هذا هو اختبار العمل الفني الجديد» فاذا لم يكن بمقدور العمل الفني ان يرعبنا فعلينا ان ندرك اننا على خطأ او ان حواسنا قد اصبحت بليدة وعلينا، في هذه الحالة ان نجد الرعب في كل من (عطيل) و(لير). وعلى أية حال، فان (اليوت) يعتقد، بخلاف أرسطو، بأن الفن خليق بأن يثير الفزع ويعزّزه لا ان يبدده. ان المسرحيات المأساوية الشكسبيرية تُخيفنا، (او يجب ان تخيفنا) لأنها تعرض مخاطر اخلاقية نحن ملزمون بالاقرار بوجودها. لكن الاعمال العصرية ترسم صوراً للحياة تفوق أدراكنا للواقع. وهي لاتخضع

نفسها لحكمنا . وبدلاً من ذلك ، فالملاحظ الذي يقف امام لوحة دقيقة وجيدة التنسيق لـ(موندرين) (Mondrian) او لوحة غير محكمة لـ(كاندنسكي) (Kandinsky) يشعر بأنه هو ذاته يقاضى من قبل عقل ما مبهم او ممثل ما لعالم من القيم هو غريب عنها . وشانه في هذا شان (ليونتس) (Leontes) امام التمثال المزعوم لـ(هرميون Hermione في (قصة الشتاء) (The Winter Tale) حيث يتسال : الايو بخنني الحجر لكوني أكثر تحجراً منه» وقد تُجسدً المدارك المتناهية في التطرف أمام التعبير الواضح في الفن التخطيطي في العناصر غير التمثيلية ، اما في الادب الحديث فيتم التعبير عنها من خلال الانحراف عن الاسلوب التقليدي المميز .

وغالباً ما تنعت ثورة اللفظة بأنها هجوم على اللغة او محاولة لفك التماسك بيد ان المكونات الشريرة للحداثة بين الكتاب الانكلو- امريكيين وظفت في محاولة تضاهي ، في التحليل النهائي ، البحث عن مصادر تعبيرية جديدة وطرق جديدة لفهم العالم . ووصف كلودبرنارد(Claude Bernard) العالم الذي يجري التجارب العلمية بـ(بالقاضي الذي يختبر الطبيعة بينما يمكن اعتبار الكاتب التجريبي بالقاضي الذي يختبر اللغة، فهو يشوهها ويغوص في متاهاتها لا لتدميرها بل لتحقيق تفكيك الخلق الذي يطلق قوى جديدة من النطق واللفظ ويضع القواعد اللغوية المالوفة جانباً ويتوصل الى الاكتشاف الذي يعزوه(ميشيل فوكو) Michael Faucault الى الحضارة التي تعتق نفسها من نظام المفاهيم التقليدية وتدرك انه في الامكان الاستغناء عنها، عندئذ تجد نفسها حيال حقيقة ساطعة مفادها انه توجد هناك خلف انظمتها التلقائية امور لها قدرة على الاذعان للنظم وتخضع الى ترتيب معين غير قابل للوصف . وباختصار فالحقيقة هي ان النظام موجود» . وبنفس الطريقة توغل الكتاب الثوريون الى اعماق التقاليد التي فرضها الزمن والمكان والعرف على اللغة في محاولة منهم لتحديد المصـ ـهمـ للمعنى . وينسب(جون بريس) John Press في (الظل المرقط) The Chequred Shade الغموض الذي اكتنف الشعراء الانكليز بعد عام ١٩٣٠ الى الرغبة في تقليد عالمهم الذي كان خالياً من المعنى وقارنهم مع كتاب الجيل الذي سبقهم الذين كانوا يأملون في صياغة موضوعاتهم في رؤى

متماسكة . وكان من شان هذه النظرة أن تدهش القراء الاولين للادب التجريبي . ولكننا الآن ندرك ان الثورة الادبية والتجريب اللغوي الذي احاطها لم يكونا ولوجاً في الفوضىٰ بل بحثاً عن مفاهيم بديلة للنظام .

وفي نعيه للعبث الذي يرافق مناقشة الحالة الفاسدة للغه ضمن اللغه نفسها قال كوليرج : «ان اغلالنا تصلصل حتىٰ عندما نشتكي منها» ، وأنني لأخشىٰ أن تنطبق صورة (كوليرج) البلاغية هذه تماماً علىٰ المصطلح «تجريبي» كما يظهر في السياقات الادبية حيث تستخدم هذه الكلمة عادة بضمن مفهوم تافه غير مكترث وهو شيء جديد ، حتىٰ في مصادر مثل المقدمة للاغاني الشعرية (Lyrical Ballads) . وغالباً ماأهمل هذا المفهوم بصفته امراً غير محدد للهدف وسطحياً حتىٰ من قبل النقاد الذين قاموا بتحليله في شيىء من الدقة . فقد كرس (ايفور وينترز) Yvor Winters فصلاً من كتابه «البدائية والانحطاط» primitiveness and Decadence لمناقشة الصيغ الشعرية التجريبية ولكنه أستنتج انها لم تكن ذات اهمية تذكر . ويقر (ريناتو پوجيولي) بأن باستطاعة التجريب الوصول إلىٰ انجازات ثابتة ولكنه يقلل من قيمتها ، محذراً من أن بذءة الوسائل التقنية قد تنتهي بالعقم وغالباً ماتكون ذات صلة باغراض فنية . ويؤكد أن التجربة ماهي الا تمهيد للخلق ، وليست معادلاً له ، وأن العمل المنجز ، إذا كتب له النجاح استوعب التجارب التي دخلته وقد توضح النقطة التي اثارها (پوجيولي) السبب في أني وجدت من الطبيعي اكثر أن أتناول في هذه الدراسة جوانب منفردة وذات تقنيات محددة . ولعل التجريب* لم يكن شرطاً كافياً للفن ولكنه غالباً ماعُدَّ حالة ضرورية من قبل المحدثين من أمثال (باوند) حيث يقول «ان الرغبة في التجريب غير كافية ، ولكن عدم الرغبة فيه هي الموت بعينه» . واستخدم الكتاب المحدثون التجريب من أجل استغلال سلطان العلم والحفاظ علىٰ عصريتهم لكنه كان هناك أعتقاد سائد بأنَّ الجمال يمكن ان يماثل البدعة . إن المبدا القائل إن العمل الفني يجب أن يجسد بعض الاضافة في الادراك قديم ، في

---

* «التجريب» مصطلح فني يدل على منهج بعينه في صياغة التجربة الفنية وهو يخص بنية الالفاظ واختيارها هنا . ولكن التجربة امر مشترك عند جميع الفنانين ولايخلو اي عمل منها . لذا اقتضى التفريق بينهما في الاستخدام .

الاقل قدم الرومانسية التي تفهم التجربة الجمالية على انها احساس الاكتشاف او التحول . وقد قال (اليوت) معبراً عن وجهه نظر تمثل الحداثة في الشعر انه «هنك دائماً تواصل لتجربه جديدة او مفهوم جديد ما تواضع عليه الناس ، او التعبير عن شيىء خبرناه ولكن لانملك كلمات له مما يوسع وعينا ويهذب احساسنا» في الشعر . وبما ان الكتاب المحدثين قد اخذوا التجربه ماخذ الجد ، وكانت كما يعترف پوجيولي واحدة من المكونات التي لايمكن الاستغناء عنها للفكر التجريدي ، وكما كانت ، من ناحية اخرىٰ ، قد عانت من سوء السمعة ، فقد حاولت ردَّ اعتبارها كمفهوم نقدي وذلك بتعريفها تعريفاً ضيقاً اكثر وخلق بعض التالف بين التجربة الفنية والعلمية .

ويرتبط بالجديد او كل مايعتبر جديداً تناقض لامفر منه . فبينما تعد البدعة من ناحيه إحدىٰ اهم الصفات الأدبية الشائعة ، إذ بالامكان اعتبار كل كلمة ذات معنىً في عمل ادبي كلمة جديدة ولايمكن لها ان تفسر تفسيراً تاماً بواسطة التقليد لكنها تكتسب هوية جديدة في السياق الخاص بها ، مع ذلك ، فليس هناك ، في اغلب الظن ، ايُّ استخدام خلاق للكلمات دون ان تكون لها سابقة . حتىٰ التشويهات التي اتى بها (جويس) و (كمنكز) . ان اضطرابات كهذه للتقاليد الطباعية الاعتيادية مثل رموز الكتابة الصينية في كتابات (باوند) وكاليكرامز Calligrammes والتي تصاغ قصائدها على نحو يشبه مواضيعها ، تعيدنا الى العمل الاصلي في الكتابة وهو رسم العلامات على السطوح . وتعد المحاكاة التهكمية المستخدمة دون قصد هزلي لإظهار غموض اللغة ، كما سنرىٰ ، اداة تعبر عن الحداثة بشكل مميز ، إلاَّ أن بعض تكرارات (هوميروس) (Homer) سيئة الصيت ، لها هذا التاثير تماماً . فلا يمكن للقديم والجديد الاستغناء عن بعضهما اذ تكاد تكون ثورات الادب دائماً ردود فعل ضد الماضي القريب بحثاً عن التقاليد المفقودة . وكما قال (نورثروب فراي) North-rop Fry «ان الأصالة ترجع الى اصول الادب كما ان الراديكالية ترجع الى جذورها» .

ولذلك ولاغراض هذه الدراسة ، سوف افترض ان الجديد هو مايشعر به المرء جديداً حتىٰ إذا وجب ان يفهم بضمن علاقته بالقديم

وانني مدين ، في المساعدات المختلفة لـ فوريس بيب ، و (فانس بروم) ، و (دونا چستر برغز) و (دونالد كارتيكلني) و (مايكل ماجي) و (نوم باسكال) وكذلك الى زوجتي سينيثيا التي اسهمت في الكثير من العمل . أن اغلب بحثي اجرى في المكتبة البريطانية وفي مكتبات مختلفة لجامعة واشنطن التي قدم موظفوها الكثير من الخدمات لي . واود ان أتقدم بالشكر الى (مجلة الادب الحديث)Journal of Modern Literature ومحررها (السيد بيب) على سماحهم لي بأعادة طبع المادة حول التجريب الادبي التي نشرت اصلاً هناك .

جاكوب كورغ

الفصل الاول

البواعث التجريبية

«لو اقتصرت كتاباتنا على الامور المفهومة فلماتوسع حقل المعرفة ابداً».

عزرا باوند
Thrones, Canto 96

لست متأكداً تماماً مما إذا كان بالامكان ان تعزىٰ ظاهرة متنوعة كظاهرة الثورة الادبية الانكلو ـ امريكية الىٰ سبب واحد من الاسباب . ولكننا إذا بحثنا عن مصدر كامن ومفهوم لها ، فأنني أرىٰ أنه ينبغي إيجاده في الاقتناع الذي يشترك فيه الكُتاب الثوريون مع فلاسفه المثالية الجديدة من أمثال (ف ، هـ . برادلي) - F - H - Bradley و (هنري بيركسون) Henry Bergson و(ايرنست كاسيرير) Ernest Cassirer ومفاده أنَّ الانسان وعالمه والواقع الذي يعيش فيه انما هي ثمرة نشاطاته الفكرية الخاصة به الىٰ حد كبير وان طبيعة تجربته تسيطر عليها بقوة المصادر التي يستخدمها لجعلها في متناول الوعي ، وان الثورة ضد التقليد الادبي ترتبط بصورة عامة بالمبدأ القائل إن الفن والأدب بل كل صيغ المعرفه والتعبير ، تحتوي علىٰ طاقات خلاقه كبيرة لامناص لها من أن تتدخل في تركيب المادة التي تعالجها والتي ينبغي الا تترك تعمل في الظلام او أن تقع فريسة لبواعث بالية .

إن فلسفه الاشكال الرمزية (philosophy of Symbolic Forms) لـ (كاسيرير) الذي كتبه في العشرينات وبذلك يعود لفترة (عوليس) أو (الارض اليباب) هو بمثابه تصريح نظري جليل للمعتقدات التي كانت تفرض مسؤوليات جديدة علىٰ الادب يومذاك . ويفسر (كاسيرير) القوة المكونة الذاتية للتفكير وعلاقتها بالواقع الخارجي ، قائلاً :

أن كلّ وظيفة أصيلة للروح البشريه لها هذه السمة الحاسمة ذات

الصلة بالمعرفه الادراكية : فهي لاتقوم بمجـرد الاستنساخ بـل أنها تجسد الى حد ما قوة خلاقة أصيلة . ولاتقوم بمجرد تفسيروجود الشيء تفسيراً سلبياً بل تحتوي على طاقة مستقلة للروح البشرية والتي يكتسب من خلالها الوجود البسيط للظاهرة معنى محدداً ومحتوى تصـورياً معيناً . وتصح هذه الظاهرة على الفن كما تصح على الادراك وهي تصح على الاسطورة كما تصح على الدين فالكل يعيش في عوالم تصويـرية معينة لاتعكس فقط الشيىء المعروف بالملاحظة بل تنتجه طبقاً لمبـدا مستقل . فكل واحدة من هذه الوظائف تخلق اشكالها الرمزية الخاصة بها .. إنها ليست صيغاً مختلفة يتجلى فيها للروح البشرية واقع مستقل بل طرقـاً تمضي فيها الـروح قدمـاً بأتجـاه الموضـوعية ، اي كشف الذّات» .

ويضع (كاسيرير) اللغة تماماً ضمن صيغ التعبير التي تشكل الحالة الانسانية :

«ليس أي من الإدراك . واللغـة والاسطورة مجـرد مـرآة تعكس ببساطة صور المعطيات الداخلية / والخارجية وليست وسائل غير مهمة بل هي مصادر حقيقية للنور ومتطلبات اساسية للرؤية وينابيع للتكوين كله» .

وغالباً ماينظر الى المدارك التي نعيش بضمنها خطأ على انها وجود موضوعي بيد أن كاسيرير ، يقول:

«انها عوالم تصويرية ينبغي إيجاد مبدئها وأصلها في خلق مستقل للروح : لأننا من خلالها فقط نرى مانسميه الواقع ، وفيها فقط نمتلك هذا الواقع : فالحقيقه الموضـوعية الاسمى المتـاحة للـروح تمثل في النهاية شكل نشاطها الخاص» .

وتعكس أراء (كاسيرير) هذه عملية العلمنة الواضحة جداً في التاريخ الثقافي في القريب : فالتقليد القائل بأن الله خلق العالم بكلمة منه قد استبدل بفكرة ان العالم

خلق بكلمات نطقها الانسان . وفي مقال سمي على نحو مميز بـ «الفنان الجاد» ونشر قبيل الحرب العالمية الثانية طالب (عزرا باوند) الذي هو أقل موضوعية من كل الكتاب الذين سنتناولهم «بأن يكون للفن قوة مسيطرة غير مرتبطة به عادة» واضاف إن الفنون تتضمن شهادة وتعرض الطبيعة الداخلية وظروف الانسان لنا» . وفي مكان أخر قال «وبينما يتلقى الانسان الانطباعات بشكل عابر فإن في الامكان النظر اليه ايضاً على انه يوجه قوة مستفهمة ضد الظروف وعلى أنه يعي بدلاً من مجرد التأمل والملاحظة وعزا ناقد معاصر لـ (عوليس) اثنان من اسهامات (جويس) وهما نظريته الجمالية واسلوب تيار الوعي الى نفس الباعث . فيقول س . ل كولدبرك (S - L - Goldberg) «إن كلاً من النظرية والطريقة الفنية يشيران الى المغزى الرئيس للعمل ذاته وينبعان منه : اي نشاط الروح البشرية التي من خلالها تبحث الحياة باستمرار عن فهم ذاتها ومن ثم اعادة الخلق بعد الفهم .

ولاتبدو اللغة على أنها واسطه مشجعة لهذا النوع من التجديد لانها محافظة في جوهرها وهي تركيب مبني على الاجماع ونسيج تربطه مجموعة هائلة من الاتفاقات التاريخية والاجتماعية ولا تكاد تمتلك موضوعات الفنون الاخرى معنى فطرياً ، فالصبغ الذي في الانبوب والحجر في الصخرة الكبيرة يشكلان مواد محايدة الى درجة كبيرة بأستطاعة الفنان السيطرة عليها سيطرة تامة بضمن حدود أمكاناته المادية . ولكن للغة التزامات مقدمة على إمكاناتها الجمالية ، ولابد لها من ان تمثل او توضح شيئاً وأن تجسد شيئاً من فكرة تنظيمية معينة . فلا يمكن للبدع اللغوية ان تكون ذات معنى معين إلا إزاء خلفية الطبيعة المنظمة والمتوارثة للغة . ولايمكن لنص ما ان يحيد عن التقاليد الخاصة السائدة للاسلوب المميز إلا عندما يسهم في مبدا التقليد ذاته فقد كان معظم الكتاب التجريبين ، رغم تطرفهم ، من التقليديين الذين فهموا هذه القيود وتوقعوا من الصيغ الجديدة التي استنبطوها ان تستمد اهميتها جزئياً من علاقتها القائمة . والانحرافات اللغوية هي انحرافات في العمق بشكل ثابت تشذ عن الاتفاقات التي تواضع عليها متكلمو لغة ما في الماضي والحاضر وتستبد لها عشوائياً باتفاقات جديدة يعرفها كاتب واحد . وعليه فالمتوقع ان يكون الكتاب التجريبيون قد واجهوا مقاومة واستغراباً من معاصريهم . ولكن التفكير الحديث في اللغة وعلاقتها بالحضارة اثار شكوكاً جديدة عن التجريب اللغوي من وجهة نظر مختلفة . وقد حذر(رونالد

بارثز) (Ronald Barthes)و(ميشيل فوكو) من أن اللغة ، شأنها شأن كل أدوات التعبير التي ذكرها (كاسيرير) تسيطر عليها قوى تنبع من أعماق التاريخ وهي تهدد الكاتب اكثر مما تخدمه فترغمه على الدخول في اتفاقات لاارادية اعتبرها بنيامين لي وورف (Benjamin Lee Whorf) شروطاً مرتبطة باستخدام جميع اللغات ، وبذلك يغدو فريسة لقوتها الساحرة التي اعتبرها لودفج فتكنشتاين (Ludvig Wittgenstein) تهديداً للفلسفة . وقد يتوهم الكاتب أو المتكلم أنّه هو الذي يستخدم الكلمات وليست الكلمات هي التي تستخدمه ، لكنه في الواقع أمام سور صيني من الافكار الراسخة . وإن كانت غير شعورية ، تمتد في النحو والمفردات والممارسات البلاغية لأداته التعبيرية ويكون محظوظاً حقاً أن هو استطاع اختراق هذه الموروثات لبعض العناصر الخاصة بفردانيته . وقد أحس كل من استخدم اللغة استخداماً نقدياً بشيء من هذا القبيل . وقد ينتج اللقاء بين أفكار الكاتب واللغة المتاحة له صداماً هداماً وخلاقاً في نفس الوقت ولكنه يحتمل أن يكون في اكثر الاحيان استسلاماً تغوص فيه أصالة الفكرة في الرمال المتحركة للاستخدام التقليدي فتصبح غير قابلة للتمييز عما قد سبق ذكره . فالكاتب كما يقول (بارثز) يبحث عن انجاز او تحقيق جوهر ذاته من خلال التعبير الفردي بيد ان المجتمع يخذله وذلك بتحويله الى كاهن يمارس طقساً لغوياً غير فعّال .

والذي حفزّ الكتّاب التجريبيين ليس غير الاحساس الحاد بالطغيان الذي مارسته اللغة القليدية . وتنسجم بعض ابداعاتهم مع المبادىء التي طوَّرها البنيويون فيما بعد ، حيث نجد كثيراً من التماثل بين نقدهم للمصطلح الادبي التقليدي وقراءة البنيويين للتاريخ اللغوي . ومع ذلك فليس مدهشاً أن يكون هناك كذلك أختلاف كبير بين أراء الكتاب الانكلو ـ امريكيين في مستهل القرن ، ممن كانوا يعملون لإبطال تأثيرات الشعر الرومانسي والرواية الواقعية وأراء النقاد الفرنسيين بعد أربعين عاماً كانوا منشغلين فيها بصورة رئيسة بالتخصص الذي مرَّ به الادب الفرنسي منذ زمن مالارميه (Mallarme) ورامبو (Rimbaud) ورغم سخطهم العام على حالة اللغة فهناك مرحلة تفصل بينهم بالقدر الذي يجعل التفاعل بينهم غير ممكن وحسب ماجاء في تاريخ (فوكو) عن هيمنة اللغة غير الشرعية في (نظام الاشياء) The Order of Things .

فأن الكتاب الكلاسيكيين في القرن السابع عشر قبلوا اللغة وسيلة تعبيرية شفافة تفصح عن حقائق العالم ، حيث لم تكن هناك حاجة لأي منطق لاظهار اوجه التشابه بين الكلمات ومدلولاتها ومع ذلك ففي الخمسين سنة التي شطرها بداية القرن التاسع عشر حدث تغيير قلب هذا الانسجام ويصفه (فوكو) بالصدع العظيم . وهو واحد من اكبر الحوادث في التاريخ الحضاري للغرب وقد تم استبدال الفرضية القائلة إن اللغة مرتبطة بالواقع الخارجي بفكرة أنها نظام تعززه العلاقات الداخلية التي هي في الاساس ذاتية الهدف اكثر منها تمثيلية . ومن بين الذين كانوا مسؤولين بالدرجة الاولى عن هذا التغيير (مالارميه) والشعراء الرمزيون وعلماء اللغة في القرن التاسع عشر ممن كان لعملهم تأثير على اظهار أن اللغة تعمل وفق مبادي لا تمت بصلة الى المقاصد البشرية . ويقول (فوكو) «بدأت اللغه منذ القرن التاسع عشر تنطوي على نفسها لتحصل على كثافتها الخاصة بها لتضمن لنفسها تاريخاً وموضوعية وقوانين خاصة بها» . والوضع الحالي ، في رأيه ، يشبه شخصاً يلتجيء الى الخواص الرسمية للغة كمصدر للنظام وذلك لعدم تأكده من هويته وادراكه الجديد لوجود مناطق لا يمكن اختراقها بواسطة المعرفة التي يمتلكها عن نفسه وعن عالمه الخارجي . وبدون وعي منه يتقبل الاصناف اللغوية ممثلة لافكاره ونشاطاته ويبدأ بالتسليم باستقلالية هذه الاشكال ويصبح ذرة لارجاء لها في حقل الطاقات اللغويه الغريبة .

وكان لـ(باوند) و(اليوت) ومعاصريهم معاناة مماثلة الى حد كبير لتشخيص (فوكو) لمرض اللغة في الفكر عندما تذمروا اثناء الحرب العالمية الاولى وبعدها من أن المصطلح الادبي للماضي القريب قد فقد طاقته الدلالية . ومع ذلك فأنهم لم يعزوا هذا التغيير الحضاري العميق لـ(فوكو) بل الى إخفاق اللغة في استيعاب التطورات المتحققة في حقل المعرفة . ووجدوا أن القواعد والمفردات التقليدية توحي بخفاء الى الافتراضات عن الزمن ، والفضاء ، والمادة ، والبداهة ، والعقل ، والنفس ومفاهيم بدائية اخرى كانت في طريقها لان تصبح بالية . وقامت الصحافة والادب الشعبي بترويج معجم لغوي هزيل يقتصر على التعبير عن أراء بسيطة شائعة من خلال العبارات المطروقة والمبتذلة جاعلة الوسائل البلاغية مثيرة . ولم تكن لـلأشكال اللغوية المتداولة إلا مصادر قليلة للتعبير عن فهم ثاقب لطبيعة الحقيقة الخارجية التي كان يكشفها

العالم ، او تجارب عصر الماكنة سواء كانت تعبر عن الاحساس بالقوة الذي امتدحه المستقبليون او الضجر والملل في قصائد (اليوت) عن الحياة في المدينة . ولم تكيِّف هذه الاشكال للتعبير عن العمليات السايكولوجية اللاعقلانية وتداخل التناقض الظاهري للموضوع والشي الذي يحدث في عملية الادراك او حالات العقل التي تخفق في التطابق مع الانماط المعترف بها للوعي .

الا ان وجود التجريب اللغوي بالذات يؤكد اختلافاً آخر أكثر عمقاً من تحليل (فوكو) لحالة اللغة . فالبنيويون مجتمعين يفترضون ان أبعاد اللغة المهمة والوحيدة هي تلك التي تحمل طابعاً اجتماعياً ، إنهم يصرفون النظر عن اهمية (اللهجة الفردية) idiolect وضمنياً ايضاً عن التحولات الجذرية لوظيفة الاتصال ، بيد انهم يتفقون ، من حيث المبدأ ، مع ماذهب اليه كاسيرير من ان اللغة تأتي ضمن المرتبة الاولى لعوامل تحقيق الذات البشرية . وحسب وجهة نظر فوكو فإن الوسط اللغوي المستقل الذي تبنته الحركة الرمزية كان عملاً عقيماً لايخدم إلا ذاته ويشبه الايماء في الفضاء الخالي وكان احد اهم مصادر الاغتراب في اللغة . ولكن الكتاب الانكلو ـ امريكيين احسو بأن الرمزيه اتاحت للكاتب الحرية لأن يستنبط ويجسد في عمله نظماً لفظية قادرة على أزاحة النظام الذي تفرضه اللغة التقليدية . شعروا بـأنها مكنت الادب من أن يصبح تعبيراً عن عقل الكاتب بدلاً من أن يكون أنعكاساً شاحباً للواقع وأن يصبح للاسلوب الادبي المميز القدرة على ان يبحث عن قوى تمثيلية وان يتصل بالخبرة التجريبية مرةً أخرى . وفي مقال يصف نوايا المحدثين الفرنسيين الذين كان عدد منهم مثار اعجاب التجريبيين ، اجمل (رونالد بارثز) الاهداف التي تتطابق مع نوع الكتابة التي كانت الحركة التجريبية ككل تطمح الى تحقيقها . ويتنصل هـذا النوع من الكتابة من الالتزامات الاجتماعية ، مستعيدة وظيفتها الالية التي كانت تمتلكها في الفترة الكلاسيكية ومن ثم تصبح مادة مستقلة بأستطاعتها الـولوج في معالجات دقيقة وهادفة . وهي لاتعبر عن فلسفة جوهرية كما فعل الادب في الازمنة الكلاسيكية بل عن وضع جديد للكاتب بالطريقة التي ينوجد فيها الصمت في الوجود ويستخدم (بارث) تشبيهاً غالباً مااستخدمه (عزرا باوند) عندما يقول ان اللغة تطيح بالتقليد وذلك بتحقيق حالة نقية من المعادلة في علاقتها مع المشاعر الدفينة للانسان . وعندما يحدث ذلك «ينكشف مُشكَّل الجنس البشري ويعرض دون تعقيـد ويصبح

الكاتب اميناً دون رجعة» ولم يستوعب الكتاب الثوريون هذه الامانة لمفهوم (بارث) «درجة الصفر» باستثناء كيرترود شتاين حيث تكتسب الكلمات أهمية بتجريدها بقدر الامكان عن المعنىٰ ، وكان هذا تطوراً حدث في الفترة مابعد الحداثة ، عصر (بيكت) Beckett (ايونسكو) ، (بيتس) .

اما المحدثون انفسهم فكانوا يسيرون في اتجاه آخر ، نحو لغة (باوند) «المشحونة بالمعنىٰ الى الحد الاقصىٰ الممكن» . وليس عملهم بغريب علىٰ المذهب الانساني ، ولكنه غريب علىٰ الشعر ، علىٰ حد قول (بارتز) ويجده مذهباً انسانياً متجدداً . مع ذلك ، فأنه عندما ينبذ الاسناد ويحاول جاهداً ابراز المعنىٰ من خلال خواصه الشكلية ، فهو يقدم بوضوح نظيراً للحياد والصمت اللذين يثني عليهما (بارثز) كونهما خواص كتابة واعية كل الوعي لموقعها .

ويدرك (فوكو) أن الجهد المبذول لاكتشاف الحقائق التي تكمن وراء واجهة اللغة باتت مستمرة في الاونة الاخيرة ويحدد موقعها في الكتابة التفسيرية التي تأخذ علىٰ عاتقها مهمة تشويش الكلمات التي تنطقها ، ونبذ التقاليد النحوية لتفكيرنا وتبديد الأساطير التي تبعث الحياة في كلماتنا جاعلة عنصر الصمت الذي يشتمل عليه كل الحديث مسموعاً ومفعماً بالضوضاء مرة أخرىٰ وقد حقق الكتاب الثوريون برنامجاً من هذا النوع في الادب نفسه ، كاشفين التقاليد الجامدة للعقل والصمت الخادع الذي يتحدث عنه (فوكو) عن طريق افراغ الكلمات خارج قوالبها واعادة تجميعها في تراكيب جديدة ولاغراض جديدة . لقد حاول تجنب مايدعوه (فوكو) «فخ فقه اللغه» وذلك بوضع القواعد التقليدية الشائعة جانباً واستنباط اخرىٰ جديدة تلائم الادراك الفردي او العصري حسب الروح التعبيرية لمقولة بليك (Blake) «عليَّ أن اخلق نظاماً أو أن يستعبدني نظام شخص آخر» . ولم تكن التجديدات التي أتوا بها مجرد مجازفات اسلوبية بل انحرافات غيرت الوعي وذلك بتغيير الأسس النحوية والتركيبية والمعجمية للغة والمقدمات المجسدة فيها .

واشتمل تجديد المصطلح الأدبي الذي التزموا به علىٰ باعثين مستقلين وان كانا متصلين . وكما سنرىٰ فأن معظم طاقتهم الابداعية ذهبت في البداية بأتجاه استنباط طرق من اجل وضع اللغة في علاقة مباشرة ومكشوفة مع الظواهر الخارجية بحيث تحقق الوضوح والدقة الموجودين في نماذج مثل قصائد .H . D لـ Hilda)

(Doolittle و «أهالي دبلن» لـ (جويس . ولكن من خلال التقصي عن الطرائق الفنية المنبعثة عن جهود من هذا النوع فإنه تم صرف النظر عن الاقحام في الواقع من خلال إدراك أنَّ لغة الشعر والادب لم تكن مجرد تسجيل للواقع بل واسطة جوهرية ، على حد تعبير (جيرالد برنز) (Gerarld Bruns) قادرة على التوليد اكثر من مجرد عملية عكس المعنى وادى ذلك إلى مفهوم العمل المستقل او الفضاء اللفظي الخالي من المستويات المرجعية حيث تكون اللغة حرة في توظيف طاقاتها الموروثة فيها وينصح باوند . «قدم ولا تمثل» ، ولكن ازاء هذا الطلب للبداهة فقد كان للموضوع الخارجي حق ان يصبح اكثر من مجرد كونه دلالياً ، واما الشيء المقدم فلم يكن الا القصيدة نفسها . وكما سنرى فأن هذا التبدل حدث اثناء تطور الكثير من التجريبيين الذين اعادوا تاريخ (فوكو) بسبب التبدل الحاصل في استخدام اللغة للوظائف من التمثيلية الى وظائف ذاتيه الهدف . ولم تحل الأولى محل الثانية . ولكنها شكلت تأثيراً قوياً على الشعر الحديث ويمكن تلمسها جنباً لجنب في النظريات والنصوص الأدبية للتجريبيين ، متكاملتين متنامتين .

وكان التقليد المحسن الهدف الاصلي لكل من (كير ترود شتاين) ومجموعة الكتاب الشباب الذين التفوا حول تي . اي (هولم) ، و (عزرا باوند) في لندن في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الاولى والذين ينبغي ان نجد بينهم جذور التصورية اولاً ثم الثورة الادبية العامة . وقد قصدوا الى استعادة شيء من التمثيلية الشفافة التي يصفها (فوكو) بأنها سمة لغة القرن السابع عشر التي كانت فيها علاقة الكلمة بالشيء من الوضوح بمكان بحيث كان في امكان إحداهما أن تكون بديلاً عن الاخرى وكان ممكناً اعتبار ترتيب الكلمات معادلاً لترتيب الاشياء . وقد استحوذ على التصورية في مراحلها الاولى حلم عن لغة مكبلة بالواقع الى حد تلبي معه حاجات الحدس وتتحمل التمحيص العلمي . وتتمثل في (باوند) هذه الخاصية أيما تمثيل عندما يدعو الى الدقه والضبط والمحسوسية (Concreteness) كما جاء في تصريحه عام ١٩١٣ عن التصورية في مجلة الشعر . وعندما مايجادل في مقال له بعنوان «كيف تقرأ» نشر في عام ١٩٢٩ بأن الكاتب يؤدي خدمة للدولة بالحفاظ على سلامة اللغة أداةً للايديولوجية والتشريع فأنه يوضح أن مايقصده هو الوظيفة المرجعية للغة لانه يشخص «الجوهر ذاته» لعمل الكاتب بأنه «تطبيق الكلمة على الشيء» ، ويعلن ان آلة الفكر الفردي

والاجتماعي برمتها والنظام تعتمد على وضوح هذه العلاقة .

ولكن التسمية وحدها على اية حال لاتستطيع فهم واقع شيء ما . بل تثبته بضمان فضاء اللغة التقليدية عن طريق منافذ الادراك . وعلى الكاتب ان يلجأ الى الانحرافات عن اللغة التقليدية من اجل اكتشاف الصيغ اللفظية التي بلغت من التمثيلية حتى تصبح معه ، على نحو حتمي متماثلة مع مدلولاتها في ائتلاف محدد وجلي . وغالبا مايتحدث منظّرو هذه الصيغة الراديكالية للمحاكاة عن الشي وهو يفصح عن ذاته من خلال الكلمات ، ولكنه من الواضح ان هذه العبارات ليست الا مجازات وانه مهما كان الشيء المدرك فلا بدَّ له من أن يخاطب وعياً مدركاً . وليس الشاعر غائباً ، كما يقال عنه أحياناً على سبيل المجاز ولكنه مستغرق في عملية انتباه متكاملة لدرجة ان شعوره بالشيء يملأ ذهنه ، مسيطراً على استخدامه اللغة ومنحّياً جانباً طرائق التمثيل التقليدية المألوفه .

وما الصياغات النقدية البارزة الأربع في الفترة الحديثة إلا جهود من اجل تشخيص هذه العلاقة وتحديد وسيلة التعبير عنها ، وجميعها مبنية على الاقتناع التقليدي بأن اللغة والعقل والواقع تشترك في طبيعة واحدة وهي بذلك تستطيع ان تشترك في مهمة إظهار الاشياء المدركة . ويأتي في مقدمة هذه المفاهيم النقدية ، مفهوم البنية المميزة (inscape) لهوبكنز (Hopkins) الذي لم يحدد بوضوح في اي مكان ، الا انه يحتوي على فردانيه الشيء ، جنباً الى جنب مع ادراك مصاحب لنمط التنظيم وشكله . وتعرض «الصورة الذهنيه» لِـ (باوند) ، «مركباً عاطفياً وذهنياً في لحظة من الزمن» . وهو عرض ملموس لشيء خارجي يحدد شعوراً به وليس مجرد وصف له . وبعد «الظهور الخارق» epiphany لـ (جويس) ذاتيه مشرقه يكتسبها شي ماعندما تتجلى للادراك خصوصيته والتركيب الذي تمنحه تلك الخصوصية إن التآليفات القصيرة التي سماها (جويس) الظواهر الخارقة هي ترجمات موضوعية محكمة لمشاهد لاتأتي لغتها بشيء اكثر من السماح للشيء بأن يفصح عن ذاته . واخيراً . فأن المعادل الموضوعي لِ (إليوت) يعامل معاملة البديل لعواطف معينة . وفي الوقت الذي لاتكون فيه هذه المصطلحات والطرائق التي تشير اليها متطابقة مع بعضها مع أن النقاد استخدموها وكانها مترادفه فأنها جميعاً تؤكد أنه لايمكن للواقع ان يبرز المعنى إلا من خلال الوعي ، وان الوعي لايستطيع ايجاد المعنى إلا في الواقع . ان الفكرة

العامة فكرة تقليدية . بيد ان المذاهب المرتبطة بالمجازات الاربعة الحديثة توضح ان اللحظات المعينة لهذا التبادل لايمكن التعبير عنها بدقة إلا بالوسائل التي تتجنب الصياغات التقليدية .

وفي محاولة لتلمس الحقيقة بصورة اكثر مباشرة لجأ الكتاب الثوريون في بعض الاحيان الى طريق لاقامة حضور ملموس اكثر مما هو رمزي ، كما هو الحال في فن الطباعة التمثيلي لِـ (كمنكز) والنسخ المتباينة للملصقات والاحرف الصينية التي وجدت طي الاناشيد (Cantos) والآثار الطباعية الاخرىٰ التي كانت شائعة في الشعر الملموس . وتجذب هذه الوسائل دائماً الانتباه الى ذاتها كواسطة للدلالة اكثر من اثارتها الانتباه الى مدلولاتها وهذا تناقض يلائم دائماً الطبيعة التي هي ذاتيه الوعي والاكتشاف . فاللغة التي تبدو من ناحية انها تفرق الفضاء من حولنا محددة كل عنصر في البيئة هي متضمنة كذلك في اقطاب متباينة كالمحكي والتجريدي والحرفي والالي والعاطفي . وتدرك انها لاتستطيع فعلياً بلوغ اي من النهايات القصوىٰ في وضع خالص . ولكن في الوقت الذي نقترب باتجاه اي منها فأنه غالباً مايكون هناك احساس بالتوتر الذي تحدثه النهاية الأخرىٰ . وهناك احتمال بأن يجعلنا الوصف الموضوعي الخاص نشعر أن غياب العاطفة والتفاهة ، مثلما لاحظت (كيرترود شتاين) ، قوة خفية لايقاظ الاحتياطي الكامن من المعنىٰ في الكلمات . وكان بأمكانها ان تصرح ، في شيء من التبرير بأن في (A rose is a rose is a rose) فأن (rose) ازهرت اخيراً مرة اخرىٰ . واشار (ويليام كارلوس ويليمز) إلىٰ أن جملة اخرىٰ لها وهي : «المظاريف قد علقت بأشجار الفاكهة جميعها» جعلت المظاريف واشجار الفاكهة مرئيه تماماً .

وفي الوقت الذي كانت فيه فكرة الاستقلال الذاتي في الادب متاحة للجمهور الناطق بالانكليزية منذ عام (١٨٩٩) في «الحركة الرمزيه في الادب» لارثر سيمونز (Arthur Symons) فانه يبدو ان النقلة الحاسمة الاولىٰ لذلك الاتجاه قد اثارها ظهور اللوحات الفنية التجريدية غير التقليدية واعمال النحت في السنوات التي سبقت الحرب بقليل . ويبدو ان هذه الحركة قابلة للتشخيص ولاسيما مع تحول (باوند) من التصورية الى الحركة الدواميه (Vorticism) في عام (١٩١٤) . ففي المقال المرسوم «الفنان الجاد» الذي ظهر في مجلة (The Egoist) في اواخر عام ١٩١٣ ، يتحدث (باوند) عن الادب

وكأنه يشترك في الكثير من القيم العلمية ، ويؤكد على الدقة والاتصال والتعبير . ولكنه في المقال المهم والمرسوم بـ «الحركة الدواميه» الذي نشر في ايلول عام (١٩١٤) يحول نموذجه من العلم الى الفنون الجديدة لكل من (بيكاسو) و (انشتاين) و (لوديـر ـ برزسكا . ويتحدث فيه عن الفن «كترتيب للمستويات» او «تنظيم للصيغ» ويقارن الصورة الشعرية بالمعادلة التربيعية على اساس انها تمثل القدرة على تحديد المشاعر الكونية بنفس الطريقة التي توضح بها المعادلة الاشكال الهندسية الكونيه دون ان تحدد نفسها بمضمون معين وكان في مقدور اي . ام فورستر (E - M - Forster) بحلول عام ١٩٢٥ تفسير طبيعة العمل الذاتي المستقل ببساطة وصراحة لامثيل لهما وكأنه ماكان ينبغي توقع تناقض ما . وقد ذهب إلى أن مجهولية المؤلف كانت ذات فائدة للخلق الأدبي لأنها جعلت من القصيدة اكثر استقلالية محررة اياها من شخصية المؤلف ووظيفة ايصال المعلومات . وقال ان «المعلومات صحيحة إذا كانت دقيقة . ان القصيدة لا تشير الاّ الى ذاتها . فالمعلومات نسبية والقصيدة مطلقة» . إن البواعث التي جاءت فيما بعد تأخذ مكانها جنباً الى جنب مع المرجعيه التي كان (باوند) قد دافع عنها في مرحلته التصورية في رسالة موجهة الى آيرس باري (Iris Barry) في عام ١٩١٦ يقول فيها : إن «مجمل فن الشعر» ممكن تقسيمه الى شيئين ينبغي لنا ان نجعلهما ثلاثةً وهي : او «الايجاز» ، او الوضوح والاقتصاد ، ثانياً «الحاجة الحقيقة لخلق وتركيب شـ ما» وهذا يمثل المظهر الشكلي للقصيدة كعمل مستقل ، وثالثاً تقديم صور لأشياء ملموسة تثير مشاعر القارىء او التمثيل .

ويتم توضيح هذا الانتقال من المحاكاة المتطرفة الى الاستقلال النسبي واثر هذا التغيير على وظيفة اللغة في شيء من الوضوح في فن الشعر لـ (جرارد مانلي هوبكنز) الذي يعتبر من اهم الرواد التجريبيين الانكليز ، [هناك تجريبيان أخران فقط وهما (براوننك) و (لويس كارول)] وكان من الطبيعي ان يعدّ (هوبكنز) الشعر تمثيلياً لانه كان يؤمن باستمرارية الفكرة والمادة ، الخارجية والداخلية ، واللغة والواقع . وتستند أبداعات (هوبكنز) الشعرية ، كما هو الحال مع شعره بصورة عامة الى الاقتناع بأن الوجود والفكرة تحرك فيهما الحياة القدرة الإلهية . وبأنّ «الكينونة والمعرفه أو الوجود والفكرة صنوان» وان «كل الكلمات إما أن تعني أشياء او أن لها علاقة بالاشياء» . ويعد أسهامه في الطرائق الفنية للمحاكاة المتطرفة والبيئة

المميزة ، والتي تضمنت إدراك الشيء كمتغير بارز للنمط العام ، شكلاً أكثر جوهرية من المفهوم (الهوبكنزي) للقافية والتي تعرّف الجمال برابطة التشابه والاختلاف . ففيما يتصل بالبنية المميزة ينبغي للشيء أن يتضمن إحساساً ودياً بفردانيته ، بالنظر إليه على أنه تجسيم علمي دقيق لتصميم عام . وكذلك فأن اللغة التي تسعى الى أتاحة الاساليب المميزة وتصبح ذاتها فردية ، مميزة ، أو تميل الى الغرابه ، كما اقر بذلك (هوبكنز) .

ولكن الانماط الصوتيه والشكلية التي طورها (هوبكنز) بكثافه لالتقاط البيئة المميزة تظهر «دكيان» القصيدة جاعلة منها تمثيلاً اقل منها شيئاً مناسباً للاستجابة الجمالية التي سماها بـ «السعادة التأملية» . وتصبح المحاكاة نظيراً للواقع لا لأنها تحاكي شيئاً ما ، بل لانها تكتسب بيئة مميزة خاصة بها وفردانية قائمة بذاتها تميزها عن الحقائق الاخرى . واحدى نتائج هذا هي ان كلمات (هوبكنز) ، على الرغم من كونها مستعارة من الرصيد العام ، تتخلى عن جزءٍ لايستهان به من قوتها المرجعية حالما تصبح اجزاءاً من نتاج فريد ذي معنى فريد . والنتيجة الأخرى هي ان شخوصه ، بدلاً من أن تظهر نفسها بحيوية كما تفعل في شعر المحاكاة الجاد ، تبدو انها مقيدة في اللغة ومُحْتَجَبة وراء تصميم رائع من الأنماط والمعاني المتعددة . وتعيق التراكيب الكثيفة للتأثيرات الفنية ذاتها بدلاً من تحديد شخوصها في قصائد هوبكنز حول العوسق ، وفيلكس راندل ، الجندي ذو السترة الحمراء والطفل البوقي في تناوله الاول . فالتأكيد يتم على الشكل والنمط ليس كوسائل للاتصال بل «كقيم جمالية» بحد ذاتها مشتملة على مجموعة من المشاعر تختلف عن تلك التي تشتمل عليها المحاكاة ، متناسقة معها . إن تشابه الشعر مع الواقع مبنى لا على الامكانية الضعيفة التي تمتلكها الكلمات لمحاكاة الأشياء مباشرة بل على خاصية تستطيع اللغة انجازها بصورة رائعة وعلى الفردانية النمطية المنظمة أو على البيئة المميزه .

وخلال فترة الحرب العالمية الاولى، اوحت المحاكاة المتطرفة وعلاقة الكلمة بالشيء لـ (كيرترود شتاين) ايجاد الكلمات من شأنها ان تجعل الاشياء شبيهة بذاتها ، وبقيت باعثاً تجريبياً بارزاً . ولكنها أصبحت اقل أهمية من علاقة القصيدة ككل بحالة الأشياء الذاتية التكوين ، المستقلة ، والحالة ذاتية الهدف للاشياء التي نسميها واقعاً . وقال (ويليام كارلوس ويليامز) «ليس الواقعية بل الواقع ذاته . فالشعر يتوق لا الى حالة الموسيقى ، بل بتحديد اكثر ، الى حالة التكعيبية في الرسم التي يعاد

فيها تكوين الاشكال المأخوذة من العالم الخارجي لمصلحة النظام والادراك .

ويعد تطور التكعيبية مثالاً كلاسيكياً يوضح النتائج الثورية للتمثيل المتطرف . وقد جسدت ، في مرحلتها الاولىٰ «التحليلية» التي غالباً ماتعزىٰ الىٰ الفترة بين عام ١٩٠٧ ـ ١٩١٢ عندما قام جورج براك (George Brague) و (بيكاسو) بتطوير الاسلوب الجديد ، الشعور بأن الكون المرئي ماهو الا تجريد لكون مكثف مطرد او غابه من العمليات المتشابكة كما تصوره وايتهيد (Whitehead) ، وان الرسام التكعيبي يؤمن بأن اللوحة الفنية يجب الا تكون مجرد تسجيل للتفسير السطحي الذي تمنحه العين عن العالم ، بل صورة عن الواقع كما يراه العقل من خلال العلم المعاصر والفلسفه ، والاّ تسجل اللمحة الخاطفة التي تقدمها الصور التقليدية فحسب بل تصور الواقع في طبيعته الجوهرية كشيء معقد مستمر ومتشابك للعلاقات المركبة ، فالتكعيبي يرسم مايعرفه وما يشعر به بالاضافة الى مايراه ، وهدفه الاول في ذلك هو تأكيد مفعم بالحيويه لحقيقة أن اللوحة نفسها سطح ثابت ذو بعدين ، وليست النافذة الخيالية التي كان الرسامون الاوائل قد ابتكروها لتزييف العمق ، والتأثيرات الضوئيه والسمات المادية الاخرىٰ للواقعية . فهو يسمو بمواضيعه خارج نطاق البعد المنظوري للوحات التقليدية ويضعها في علاقه مع مستوىٰ اللوحة محركاً الاشكال الامامية والخلفية في سطح منفرد بحيث ترتكز الواحدة علىٰ الاخرىٰ وتشترك في نفس خطوط الانقسام او تتقاطع بأساليب توحي بأنها تمتزج سوية في نفس الفضاء الواسع . وفي تصميمه علىٰ الاستحواذ علىٰ الربط بين الأشياء واستمراريتها ، فأن الفنان التكعيبي يربط المواضيع المختلفه ببعضها في الطليعة أجزاءاً من الصورة التي في الأسفل أو الخلف ويمنحها مكاناً في المدىٰ المرئي أو يصور مظاهرها السابقة والمستقبلية في ان واحد مشكلاً صورة بالاجزاء التي تتنافر مع بعضها يضمن مفهوم الادراك الاعتيادي . اما الجوانب التي لايمكن رؤيتها إلا بتعاقب أثناء تجوال المرء حول الشيء او دورانه من جهةً لأخرىٰ فتعرض سوية في ان واحد .

ولكون التكعيبي مولعاً بمواضيعه كشواهد للعملية اكثر منها لفرديتها المستقلة فأنه يتردد في اغلاق اشكاله ، ولعله سيعيق خطوطه بأنقطاعات وتداخلات لإظهار باطن شيء ما وظاهره وتبيان كيف يبدو في اكثر من موضع ولفن الملصقات ، وهو تطور مبكر جداً في التكعيبية ، رفض للوهم التقليدي كواحد من قيمها العديدة . وتؤكد كل هذه الطرائق الفنية الادعاء بأن اللوحة حقيقية ، بأنها تشاطر فضاء الغرفة او القاعة

التي تعرض فيها النماذج والأوراق الجدارية . وهي تنزع الى كبح الاحساس في النموذج الذي هو النهاية ، غائب ومتخيل لصالح خطوطه وأشكاله وألوانه التي تؤلف التصميم الحقيقي ، الذي هو في الواقع ، في متناول اليد .

بيد أن البحث في طبيعة الواقع ولد افكاراً ثورية للتصميم والشكل التعبيري الحي واللون استحوذت على المراحل اللاحقة للتكعيبية . في تطور موازٍ للمحاكاة الراديكالية في الادب . وكانت الاساليب التي ادت الى التجريد والاستقلال قد استنبطت اصلاً كمصادر لإدراك انواع جديدة من النظام في الواقع الخارجي .

ويطابق هذا الباعث تماماً الشيء الذي دعاه (رولان بارت) فيما بعد «بالفعالية البنيوية» وهو محاكاة تم تبنيها لا من اجل نسخ الواقع بتقليد جوهره ، بل بجعله مفهوماً عن طريق مضاعفة وظائفه . ويقر (بارت) بأن عمل أصحاب البنيوية التحليلية الذين يدركون علاقات مجردة بضمن ميادين مثل الانثروبولوجيا والاقتصاد يشبه تماماً عمل الفنانين المعاصرين الذين يخلقون أعمالاً فنية طبقاً للمبادىء المستقلة للوحدة . واجراءاتهم المتميزة هي عبارة عن انتقاء للتنظيم ، حيث يتم انتخاب وحدة ما من الواقع ، ليس لمجرد معناها المتأصل بل لأنها قادرة على الدخول في علاقات حاسمة مع وحدات أخرى ، وهذا يستخرج من مضمونها المألوف ويوضع في تركيب يعكس تنظيماً مقصوداً وتكون النتيجة استعراضاً للعملية التي تسبغ بموجبها المعاني على الاشياء وليس صورة للظواهر الخارجية كما ينظر إليها تقليدياً . إن فكرة مقدرة الأعمال الأدبية على ابراز المعنى بصورة مستقلة بهذه الطريقه أوحت أن الوسط الذي كتبت فيه قد يختلف بصورة جذرية عن اللغة المرجعية للحياة اليومية ، وفتحت الطريق امام ابتكارات صممت لا لمحاكاة الواقع بل لاستغلال المكامن التعبيرية المتأصلة للغة نفسها . ففي عام ١٩٢٥ اطلق (إدون ميور) (Edwin Muir) بعد قراءته صورة الفنان في شبابه» لـ (جيمس جويس) اسماً لفكرة جليلة اصبحت مألوفة في الفترة الحديثة فقد قال (ميور) ، معلقاً على الطريقة التي يشترك فيها حوار الرواية في التنظيم ككل : «ان هذا النمط من الكلام بدا متكاملا بحد ذاته وذا طبيعة مختلفة عن الاحداث والتجارب التي يصفها ، وعلى الرغم من دناءة العديد منها لكنها حقيقيه مثلها . وهكذا «فقد كانت هناك قيمتان في الرواية منفردتان ولكنهما ضروريتان لبعضهما ، اولا هما قيمة اللغة وثانيتهما قيمة الفن والتجربه .. وقال (ميور) ان هذه الاحاديث صاغت «لغة ثانيه» نوّعت واكملت الشكل العام للكتاب .

إن وجهة النظر القائلة بأن المصطلح الأدبي «لغة ثانية» ابتعدت عن اللغة المألوفه (العاديه) مرتبطة بنظرية ان الكاتب يخلق في عمله «طبيعة ثانية» متميزة عن العالم الحقيقي. وقد بين م. هـ. أبرامز M -H- Abrams كيف ان المفهوم الاخير، الذي طور في القرن الثامن عشر والفترات المتأخرة لتفسير ظاهرة بروز الوحوش والكائنات غير الطبيعية في الادب قد ادت الى فكرة ان عملية الخلق الادبي مشابهة لعملية الخلق الكوني فكما أن عالم القصيدة ليس ضرورياً ان يكون متطابقاً مع الواقع بل ينبغي ان يكون مثالياً بفضل الخيال، فكذلك لغة الادب لايفترض أن تماثل اللغة العادية بل يجب ان تكون لها طاقات تعبيرية خاصة بها.

ويعد هذا التقسيم احد أبرز المفاهيم اللغوية للفترة المعاصرة فان هوبكنز، الذي حاول التأكيد على لغة الشعر يجب ألا تكون اكثر من «لغة دارجه مفعمة» اضطر الى ان يضيف انه يمكن السمو بها الى اية درجة، ولا تشبه ذاتها طالما بقيت غير مهجورة. وقد عد (ريناتو بوجيولي) المصطلحات الغامضـة لنصوص الأدب الطليعي إحدى مظاهر «الخصومة» المعارضة المثابرة ضد الممارسات المقبولة التي هي صفة مميزة لكثير من الفنانين في العصر الحديث. ولكنه أشار الى أن اللغة غير التقليدية كان يمكنها ايضاً أن تخدم الغرض الاكثر جديه، القائم على تصحيح المصطلح القديم اللون المنسلخ عن طبيعته، لادراك المألوف من خلال وسط مجازي غامض ضاهى «لعبة المعاني المتضادة المتشعبة المتعددة التي يمكن ان يكون تأثيرها المميز هو غموض ايمپسيني Emposonian والباعث الاخر، الاكثر عمقاً للتمييز بين اللغة الادبية والكلام العادي يمكن ان نجده في الاقتناع بأن الواقع الخارجي ليس في متناول الإدراك وأن القصيدة ليست سوى مظهر لقدرة اللغة على صياغة الوعي. وأعتقد (اورتيكا و. كاست) Ortega Y. Gasset ان شعور الفنان بأنه منفصل عن الواقع الخارجي، وقبوله بالحياة الداخلية بديلاً عنه هو من الخصائص الحاسمة للفن الحديث. وإذا كان من المستحيل علينا، كما يقول (ولاس ستيفنس) أن نمشي حفاة في الواقع وأن نقفز من فوق الجدار المثير حول العالم الموضوعي بالمفاهيم والاراء وأن نتوصل إلى معرفتها كتجربة فورية، فإن هذا يعني أن الواقعية المادية منطقة محذورة للادراك وأن على العقل ان يرجع الى نفسه في بحثه عن المعرفة.

كانت هذه الاحاسيس قوية بشكل خاص لدى الكتـاب التجريبيـين. فالصـور المجازية عن العزلة الموجودة في (الارض اليباب) مدينـة بالكثـير لدراسـة (إليوت)

لفلسفة (ف . هـ . برادلي) الذي حدد الواقع في العقول الفردية . بأنه «مراكز متناهية» وذهب الى أن اعتقاد الناس في العالم بأنهم يمرون بتجارب مشتركة ماهو إلا خيال نابع من مواقفهم الضمنية لمعادلة خبراتهم الخاصة مع بعضهم . وفي الأعمال التي كتبت بهذا المفهوم فأن عالم الحقائق والافكار ليس اكثر من مريض مخدَّر مرمي على منصة التشريح ، حيث ، شهد (ويند هام لويس) أن الانطباع السائد الذي يخلقه العالم الخارجي هو انطباع الموتى ، ويسميه (ويليام كارلوس ويليامز) بـ «عالم الحجارة» وحسب راي (أورتيكا) فأن الفنان المعاصر يميل الى مواجهة هذا الموقف بإضفاء شرعية على أرائه الذاتية غالباً ماتُدِّخَرُ للواقع ، بحيث تحل الافكار الفردية محل المعرفة الموضوعية التي لايمكن بلوغها . وبدلاً من استخدام الأفكار لاستيعاب الواقع ، فأنه ينفر منه ، ويتعامل مع افكاره وكأنها اشياء موضوعية وهو «يدرك ماهو غير واقعي» محاولاً جعل «ماهو ذاتي موضوعياً» ، و «إضفاء صفة عالمية» على ماهو مكنـون . ويقول (اورتيكا) ان هذا القلب للعملية الجمالية لايقتصر على الفائـدة المتحققه من المجاز بل هو ماثل في كل الوسائل والأنظمة الفنية إلى حد تقرير ملامح الفن المعاصر ـ على شكل نزعة على الرغم من «كونه بارزاً في الاستعارات الحديثه .

واللغة التي تكون تحت تأثير هذا القلب إما أن تولد صيغاً جديدة للدلالة أو أن تأخذ على عاتقها خلق شكل أدبي من السمات المخاصة بها ، مستخدمة العالم غير اللفظي عنصراً لتصميمه . وتصبح اللغة في عمل مستقل لغة واصفة (Metalanguage) ، والحديث الذي يتخذ الحديث ذاته موضوعاً له بدلاً من اي مدلول خارج عن اللغة . ويتيح (فيتكنشتاين) في احدى مناقشاته للأسماء رؤيـه عرضيـة حتى إن التأثـير الاسنادي للغة قد يقلب بحيث يقع هذا التأثير على القضية المنطقية ذاتها بدلاً من الاشارة (المرجع) . فمثلاً عبارة «الاحمر موجود» ليست رسالة عن العالم الخارجي لأنه مهما كـان المعنى المرجعي (الاشـارة) الذي تمتلكـه فإنـه متأصـل مسبقاً في الافتراض ان كلمة «الاحمر» لها دلالة مقبولة . ويلاحظ (ليفي شتراوس) - «Levi Strauss» ان قلباً مشابهاً يحدث في الاسماء التي تطلق على الكلاب التي غالباً لاتنبىء بشيء عن الحيوانات ، ولكنها لاتخفي الفكرة التي بواسطتها يسمى صاحب الكلاب كلابه . ولذلك فإن موضوعات الجمل ذاتية الانعكاس ليست حقائق خارجية ، ولكن المصطلحات التي يستخدمونها هي الحقائق الخارجية ، فالرسالة التي ينقلونها هي

لغوية بالدرجة الاولى ، والنص الذي يتألف منها يعرض ذاته في المقام الأول لعمليات وعلاقات لفظية . ويلاحظ المرء ترتيبات عديدة بين الكتاب التجريبيين تشير الى النظرة البنيوية التي مفادها ان الادب يجب أن يفسر على أنه شكل من السلوك تدل انماطه على افكار ضمنية .

وتقحم لغة التصميم والتقليد والتعبير الذاتي في اللغة الثانية لـ(ميور) داخل قوالب شكلية تظهر مغزاها من خلال نوع من الإشعاع الصامت . إنها لا [illegible] أو اللغة المرجعية ، ولكنها تمتثل نوعاً ما الخصائص كتلك المتضمنة في ملاحظة (مالارميه) القائلة إن الشعر موجود للتعويض عن عيوب اللغة ، وكذلك من وجهة نظر (والاس ستيفنس) (Wallace Stevens) القائلة إن «كلمات الشاعر هي عن أشياء لاوجود لها من غير هذه الكلمات» . ويشير (ليفي شتراوش) في هامش ساخر إلى أن الفن غير التمثيلي لاينتج أشياء مماثلة للواقع . كما يدّعي ، بل هو ببساطة عرض «يسعى فيه كل فنان لتقديم الحالة التي بموجبها سينفذ صورة إذا ماكان قد رسم شيئاً ما بالصدفة»

إن الكثير من الفنانين والكتاب التجريبيين لايعترضون على هذه الطريقة لوصف أعمالهم ، فهي تقول ببساطة إن الفنان يأخذ امكانات أداته التعبيرية موضوعاً له .

وقد كان كلا الباعثين صالحاً لأن يتخذا قاعدة للإنحراف عن اللغة التقليدية والشكل الأدبي في أوساط الكتاب الثوريين . وما زالت مزايا كل منهما ، وعلاقتهما المتداخلة والتناغم بينهما مسائل قيد المناقشة وتكفي الإشارة إلى أن كلاً من الوظيفة التمثيلية والسياقية للغة المطورة بشكل كثيف والحديثة الاكتشاف ، تعمل بشكل جيد في أغلب الاعمال التجريبية ـ وتعد عوليس و(الاناشيد) (Cantos) امثلة جيدة وأن هذا التعايش ليس متناقضاً كما يبدو . والتصوير الذي يبقى موجوداً في عمل مستقل لم يعد يمتلك الاعتماد على الواقع غير اللفظي الموجود ، على سبيل المثال في الرواية الواقعية . انه ، بدلاً من ذلك يعمل بضمن السياق مثلما تفعل اللغة في عمل مستقل مسهماً في تصميم لغوي او ادبي على نحو بارز . وقد لاحظ (فوكو) أن اللغة ، حتى في اكثر حالاتها استقلالاً ، تبقى تمثيلية الى حد ما ، على نحو لا مفر منه ، وان اكثر اشكالها المجردة تعتمد على وظيفة النطق . وقد أثيرت نفس الملاحظة حول الفن غير الكتابي ، ومع ذلك فإن (فاسلي كاندينسكي) Wasily Kandinsky ، الذي يعد اقل الرسامين تصويرية ، وكان يعتقد أن محاكاة الظواهر الخارجية هي في

التحليل النهائي مستحيلة ، وأن الفن باستطاعته أن يعبر عن الحياة الداخلية فقط ، شعر أن الأشكال التجريبية تحتفظ بالسمة العضوية بهدي من عالم الطبيعة . وقد عرض (موري كريكر) (Murry Krieger) في مقدمته لكتاب «نافذة على النقد» موقفاً نقدياً ينظر إلى القصيدة على أنها مرجعية وذاتية التكوين في آن واحد ومستقاة من العالم . لكنها تمنح العالم شيئاً جديداً وجوهرياً ما كانت لتحتفظ به لولا ذلك . وتوجد هناك أزدواجية مشابهة بين الكتاب التجريبيين طالما أن المذاهب الصارمة للتقليد تؤدي إلى تأكيد العلاقات الشكلية الداخلية والاستقلال .

وثمة موازنة مضيئة لهذا التحول في تطور (لودويك فيتكنشتاين) الفيلسوف الذي فكر في المسائل اللغوية تفكيراً غاية في الصرامة في فترة تداخلت مع الفترة التجريبية وتلتها . وقد نشر عمله Tructatus - Logicophilosophicus في هيئة كتاب في عام ، ١٩٢٢ ، عام «أرض اليباب» (وعوليس) العملين اللذين يمكن ان يقال عنهما انهما فندا نظرية اللغة التي عرضها كتابه . وقد حاول (فيتكنشتاين) حل مشكلة كيف يمكن للغة ان تكون ذات صلة بالواقع عن طريق «نظرية الصورة» البسيطة على نحو مضلل . يقول (فيتكنشتاين) ان اللغة العادية تشترك مع الواقع بصورة عامة في نعت يسمى الشكل المنطقي . وأنها تحتوي على افتراضات اولية تضاعف تركيبها بطريقة ماتبعاً للحقائق التي تمثلها وتتيح صورة لها . وليس في Tractatus أي شك أبداً حول دقة تمثيل «الشكل الصوري) للواقع : إنه موضوع أمام الواقع مثل مراقب . وعلى الرغم من هذه المصطلحات الفنية فأن (فيتكنشتاين) لايقصد أن التطابق واضح أو حتى سهل التحديد . وكامثلة اخرى لهذا النوع من العلاقة فانه يذكر أن التسجيل في الحاكي والقطعة الموسيقية لاتشبه بصورة واضحة الأصوات الأصلية . ولكنها مع ذلك يجب ان تمتلك سمات تنسجم معها بطريقة ما . إن متطلبات الشكل المنطقي على قدر من الانتشار بحيث يستحيل معها على الفكرة حسب اعتقاد (فيتكنشتاين) أن تحيد عنها كما هو مستحيل على اللغة التعبير عن اي شيء يتعارض مع الواقع مثلما هو مستحيل رسم شكل هندسي يتعارض مع قوانين الفضاء .

وسرعان ماتعد «نظرية الصورة» أفضل تبرير للاستخدام التقليدي للغة وإظهار عقمها . إن جدل هذه النظرية في أن هناك علاقة لامفر منها بين اللغة والواقع ، وانهما مرتبطان بنفس المبادىء البنيوية لاتنطبق على الحالات الموجودة للواقع بل على

طبيعته ، وعلى الإمكانات المتأصله فيه . فيجب أن تكون فكرة ما أو مقولة صحيحة لا فيما له علاقة بما هو كائن فعلاً بل بما يمكن أن يكون . فواضح أنه من الممكن تماماً إصدار بيانات كاذبة عن ظروف حقيقية ، ولكن ليس في الإمكان وصف حالات غير موجودة بصورة مفهومة . إن «الشكل المنطقي» يصل اللغة بالتركيب وليس بحقائق الواقع ، فلا شأن له بمسائل الخطأ والصواب . ويقول (فيتكنشتاين) إن العبارة التي تكون صحيحية في كل الظروف التي يمكن تخيّلها ، هي في الحقيقة بدون معنىً ، بل هي مجرد حشو لايفيد شيئاً . ويدل هذا الإدراك ضمناً على أنه هناك علاقة عكسية بين نجاح العبارة في التمثيل وقدرتها على التعبير عن معنىً مستقل .

وقد أظهر ماكس بلاك (Max Black) ناقد (فيتكنشتاين) ومفسره أن (فيتكنشتاين) كان مخطئاً في اعتقاده أن الشكل المنطقي للافتراضات له صلة بالواقع فالصلة بينهما ، بالنسبة الى (بلاك) ، داخلية تماماً لانها تتبع قوانين المنطق التي هي قوانين مبتكرة كقوانين لعبة الشطرنج . فكما أنَّ لعبة ماالشطرنج لاتمثل أي شيء حول الحرب التي تمثلها في غموض ، لكنها يجب أن توضح قوانين اللعبة ، وكذلك تظهر الافتراضات شيئاً عن الواقع الذي قد يكون له صلة مابه ، ولكن لابدلها من أن توضح المستويات التي نجد أنها مقبولة لاطلاق الافتراضات .

وقد وجد (فيتكنشتاين) نفسه ، في النهاية ، «نظريه الصورة» غير مرضيه وعرض في «الابحاث الفلسفيه» نظرة عن اللغة تنسجم في نواح كثيرة مع النظرة التي يتضمنها مفهوم القصيدة المستقلة . وتعد اللغة في التأملات الأخيرة كياناً قائماً بذاته مستقلاً عن الواقع المادي ذا طاقه غير محددة على التجديد والتغيير . وهي ليست نظاماً واحداً من القواعد بل جمعاً من نظم يصطلح عليها (فيتكنشتاين) بعبارة «العاب لغوية» ولاتكون للاقوال اية معانٍ ثابتة بضمن سياقات مجاميع القوانين هذه . وتعتمد معانيها على افتراضات ضمنية تنسجم مع ملاحظات (وورف) Whorf حول اللغات البدائيه وكذلك مع مادعاه (بيركسون) ب «مخطط المحرك» وهذا الفهم الاساس الذي يجب ان يتحققّ بين المتكلم والسامع . اذ لابد من وجود حديث . وغالباً ماتكون هذه القوانين اكثر تعقيداً من قواعد اللغه ولاينبغي الاشارة اليها بواسطة مفاتيح صرفية لفك رموزها ، ولكنها قد تعتمد أعتماداً كلياً على التفاعل بين الكلمة والتعبير وسياقه .

وبعيداً عن ان تكون اللغة دليلاً للواقع ، فإنّها تعد في «الأبحاث الفلسفيه» قوةً تولد

علاقات داخلية معقدة سريعة الزوال تشوه فهمنا للواقع مالم تُمْحَصْ بدقة . وبما أنّها منتظمة (وان لم تكن كذلك بصورة منسقه) فلا يمكن فهمها تدريجياً وكأنها مرجعية . فلانفهم الكلمات بواسطة تحديد معنى ماتشير إليه دائماً. بل بتحديد مواضعها في الأنظمة التي تظهر فيها فضلاً عن أنَّ القواعد التي تتحكم في هـذهِ الأنظمة ليست محاكاة للواقع (كما اعتقد (فيتكتشناين) في (Tractatus) ولكنها لغوية صرف . وكان الكتاب التجريبيون المبكرون منذ عصر (هوبكنز) قد استوعبوا وطبقوا فكرة أن معاني الكلمات تعتمد على النظام الذي يحتويها . ولكنهم لم يجدوا اي سبب وراء عدم كون هذه الأنظمة نتاج ابتكار مقصود إلى جانب التطور التاريخي . وقد تعد الفكرة القائلة إن اللغة لايسيطر عليها العالم الظاهراتي بل هي حرة في تنظيم التجربة بالتعاون مع الخيال أحد أهم المبادىء الشائعة في «الأبحاث الفلسفية» وفكر الكتاب الثوريين . إن القول المأثور لـ (فتكنشتاين) «ان تخيل اللغة هو تخيل صيغة حياتية» قد يصلح لأن يكون إحدى الصيغ المحددة لروح الأدب التجريبي جنباً إلى جنب مع قول مالارميه Mallarme Donner un sens plus pur aux nots وقول إليوت «إنَّ كلمات السنة الماضية تعود للغة السنه الماضية» وقول (باوند) «اجعلها جديدة» .

وتتوافق الكثير من الابتكارات التي أتى بها الكتاب الثوريون في استغلال إمكانيات العمل الأدبي المستقل مع المبادىء التي ادركها (فيتكنشتاين) عندما أقر ان اللغة نفسها ذات استقلال ذاتي إلى حد كبير . وتستعيد الكلمات ، في عمل من هذا النوع بعض الحرية مبتعده عن اعتمادها على العالم غير اللفظي او اللغوي ، مظهرة المعنى بصفتها كلمات من خلال تاريخها الخاص وعلاقتها مع كلمات اخرى . وعلى الصعيد الجمالي تتجه الخصائص الشكلية مع الموضوع المركزي الذي يحتله تقليدياً المحتوى او الموضوع وليصبح العمل نمطاً قائماً بذاته اكثر منه تمثيلاً . أما على المستوى اللغوي فأن الاشارة المرجعية تتلاشى في العلاقات السياقية ويتحول المعنى إلى وجود ، ووسط للدلالة الى المدلول ، وتصبح لغة الشعر حضوراً مبهماً ومقحماً ودالاً . وتتضمن الآراء المتجسدة في تركيبها ومفرداتها «رسائل» تسبق أيَّ من التي يتضمنها مفهومها الاستطرادي وهي ليست منفصلة عن المحتوى بل متصلة به من خلال صيغ لازمة مثل الرمزية ، والتجسيد ، وهي نظير للإدراك أقل منها واسطة له ، وصيغة لفهم الحقائق الاساسية للواقع . ولما كانت طليقة نسبياً من هذه الالتزامات التقليدية مثل الدلالة

والنحو والمفاهيم الاسلوبية الخاصة فإن خصائصها الشكلية معرضة لانحرافات قادرة على عكس مقدمات منطقية جديدة كل الجدة عن الحالات الاساسية للوجود والادراك .

ان الابتكارات اللغوية للمرحلة المعاصرة متشعبة جداً ، ليس لكونها تنبع من البواعث التمثيلية والسياقية فحسب بل لأن الاستقلال ذاته قد فتح ايضاً امكانيات متباينة للغه ويبين (جرالدل . ببرنز) CeraldL - Bruns في «الشعر الحديث ومفهوم اللغة» أن فكرة أولوية اللغة ، وهو مفهوم مرتبط بمفهوم العمل المستقل ، تشعبت إلى نظريتين للحديث الشعري ، إحداهما يسميها «سحرية» تنظر الى الشعر بصفته حقيقة جمالية ذاتية مستقلة عن الواقع ، والثانية ، يسميها «اورفيوسيه»* .

ترى أنَّ الشعر يؤدي وظيفة دلالية بتجسيد أو تحديد التجربة اكثر من تقليدها . ففي النظرية الاولى ، توجد الكلمة اساساً عضواً في نظام لغوي ، اما في الثانية فهي جزء من مجموعة كلمات تخلق مفهوماً عن الواقع عوضاً عن مجرد عكس الواقع . وتنحدر النظرية الأولى من شكلية (مالارميه) الذي لايتفق كتابه ، حسب إعتقاد (برنز) مع تعريفه الخاص للشاعر كشخص يعطي تفسيراً (اورفيوسياً) للواقع ، وتظهر في تجريد الشخصية لـ (اليوت) ، والاسلوبية Stylization لـ(ورنگر) ، «والتجريد من الصفات الانسانية لـ(اورتيكا ي ـ گاسيت) ، والتغريب للشكليين ، والأساليب المتعددة الكثيره التي تفصل الكلمة عن تطبيقاتها المألوفة . ويتضح في المفهوم الثاني ، إحساس (كيرترود شتاين) ، بأن هناك صلة وثيقة بين الكلمة والشيء ، بالاتجاه نحو المحاكاة المتطرفة في عمل (باوند) واصحاب المدرسة الايماجية Imagists ومن وجهة نظر (وليامز) فإن الكلمات تمارس سيطرة على الواقع . وهذان الحافزان المرتبطان القابلان للانفصال ، مبعثران في عمل وفكر الكتاب الثوريين . وغالباً مايولدان استخدامات جديدة للغه تتعاون أو تتعارض مع بعضهما وتظهر كلتا نظريتي هيمنة اللغة على سبيل المثال في تأملات (وليامز) الثاقبة في الوسط الشعري . فقد اعتقد ، كما سنرى في فصل لاحق ، أن الشعر يحتاج إلى

---

* الاشارة الى اورفيوس (Orpheus) وهو في الاسطورة الاغريقية موسيقي تبع زوجته (يوريديس) الى (مثوى الاموات) فاجاز له بلوتو ـ وقد سحره بالحانه ـ ان يخرجها من ذلك المثوى شرط ان لاينظر الى الوراء، ولكنه، فعل ذلك في اللحظة الاخيرة ففقدها.

علاقة أولية واضحة مع الواقع كما يبدو للحواس . ولكن عندما تدخل هذه المدارك القصيدة فأنها تقع تحت سيطرة الخيال الذي يطلقها من وظائفها المرجعية . ان عالم القصيدة ليس العالم الحقيقي بل نظير مساو له في الأصالة يتفوق في أنه يستطيع مخاطبة الحدس مباشرة وأن يستحوذ عليه تماماً في فعل ادراكي حقيقي . وقال (ويليامز) ، متحدثاً عن الكتابة القائمة على المحاكاة والخيال في آن واحد وتنسجم مع تصنيف (برونز) «الاوروفيوسي» إنه «لاحياة في اللغة مادامت تسعىٰ لأن تكون «مثل» الحياة . ينبغي أن يأتي في المقام الأول تحول الملكات الشخصية إلى العالم الواقعي الوحيد الذي يعرفه الناس : عالم الخيال، عالمنا بالذات تماماً». وفي هذا تكتسب مدارك أخرى متاحة للحياة معاني وعلاقات لاتمتلكها في عالم المادة، وعليه يمكن تفتيتها وإعادة تنظيمها وفق رؤى الخيال»... وليست القصيدة صارمة بالخاصية التي تستعيرها في سرد منطقي للأحداث ولا من الأحداث ذاتها بل من القوة الواهنة التي ربما تقوم باستقطاب شتات الاشياء في قصة مانحة إياها كياناً كاملاً. ولا جدوى من استنساخ الواقع مثلما هو لأن «عالم الفعل عالم من الحجارة» فبدلاً من تقليده فانَّ «الشاعر في يأس منه يتجنبها ويجتاز التيار بنتائج مذهلة لمزاجه المثير للشفقه» ولكن الشاعر عندما يخلق شكلاً قائماً بذاته، فإن كلماته تتحرر من وظائفها المرجعية لتصبح أجزاء من تصميمه، وليس مجرد انعكاسات لشيء آخر لتعمل حسب المبدا السحري لـ(برونز) وإن سبب قيام (ويليامز) بتمثيل هذه العملية بلوحات (سيزان) والتكعيبيين واضح حيث يقول «إن الواقعية الوحيدة في الفن هي الواقعية الخيالية وهذه هي الطريقة الوحيدة التي يتجنب فيها العمل الانتحال لائذاً بالطبيعة. فيصبح خلقاً» ويقرر (ويليامز)، على اية حال، أن هذا ليس هروباً من الواقع بل فرصة لاستيعاب ضروريات الواقع، بدلاً من مجرد وصفه، بحيث تكون له قوة اوروفيوسية أيضاً. والصورة الذهبية التي يستخدمونها لهذا الاتحاد هي الرقص مرة أخرى. فعندما تقيم القصيدة بصفتها تمثيلاً حقيقياً للواقع لاعرضياً وتتخذ معاني كلمات معاني حقيقية». «.. فإن الكاتب والقارىء يصبحان طليقين لأن يتلاعبا بالكلمات التي انبعثت من الحقائق التاريخية القديمة، متحدة من جديد مع العاطفة القائمة. إن فهم كلمات طليقة كهذه يعني فهم الشعر، وإنَّ حركتها المستقلة عند إطلاق سراحها هي مؤشر لقيمتها» وهي علامة كذلك على عودتها الى وظيفتها السحرية» اكثر عن الوظيفة

«الأوروفيوسية» . ويليامز نفسه لا يقوم بهذا التمييز ولكن باستطاعتنا أن نرىٰ أنَّ انحرافاته عن التقليد تؤدي به الى اتجاهات مختلفة وهذا ينتقل إلى الأمام والى الخلف بدون وعي عبر الخط الفاصل بين استخدامي الوسط الشعري المستقل اللذين حددهما (برونز)

غالباً ماتوصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها «تجريب» لكنه تم تبني مفهوم علمي وملتزم اكثر نوعاً ما في الفترة الحديثة من قبل الكتاب كجزء من إتجاه عام لاستغلال الطرق العلمية . ويوضح مقال (باوند) «الفنان الجاد» ١٩١٣ القبول بالمبادىء العلمية بين المنظرين في ذلك الوقت ، إذ أن تحديد الافكار حول طبيعة الفن ودور الفنان يعتمد اعتماداً كلياً علىٰ القياس العلمي . وقد شعر (باوند) بأنّه نـوع من الاختبار شبيـه بالعمل المختبري قد يكون ذا فائدة ما للفنانين ، وبأنّه يمكن للفن أن يعالج المشاعر بدقة علمية وبأنَّ «الأدب يموت بدون التجريب المستمر» . وكان القصد من الصورة الذهنية لـ «الحفّاز» Catalyst في كتاب «التقليد والموهبه الفرديه» لـ (إليوت) إظهار فكرة أنَّ الشعر يمكن أن يعالج «حالة العلم» . وقد أعلن (وليم كارلوس وليمز) الذي منحته من ممارسته الطبية قدرة علىٰ الربط بين هذين الحقلين «إنَّ الخيال يستخدم العبارات المميزة للعلم» .

إن التماثل بين الابداع الأدبي والتجريب العلمي منور حقاً علىٰ الرغم من الفوارق التي هي ، بطبيعة الحال ، اكثر وضوحاً مما كانت عليه في الفترة الثورية . ولحسن الحظ . فقد قام (كلودبرنارد) Claude Bernard المنظر المبكـر للعلم التجريبي ، بصياغة مبادئه صياغه بلغت من الاشراق والانسانية في كتـابة (الطب التجـريبي ١٨٦٥) حداً يمكن عنده تحويلها إلىٰ الأدب حيث تتولىٰ صياغه مفهوم جـديد لفن الشعر . والاسلوب التجريبي ، كما يوضحه (برنارد) ، يعرض اختلافات مقصودة في عمل الطبيعة ، مولداً مواقف لاسابقـه لها تعـرض من خلالهـا آلياتهـا للتمحيص التحليلي . وتبدأ التجربة بأدراك خيالي يسمىٰ الفرضيه وتبلغ ذروتها في تجربه مباشرة من حقائق جديدة تصبح قاعدة للعمل الفعال . وهذه المصادفه الاولىٰ مع الجـديد ضرورية ، إذ يقول (برنارد) «إنَّ التجربة هي المصدر الوحيد للمعرفة البشرية» . وهو يعطي اهمية لحقيقه أنَّ كلمتي experiment - Experience الفرنسيتين شقيقتان

وكلتاهما مشتقتان من الاصل اللاتيني experir «أن يختبر» (ويظهر تاريخ الكلمة الإنكليزيه هذه الالفه بوضوح اكثر ، إذ إنّ كلمة experiment كانت تعني في يوم ما ببساطه «مبني على تجربة عملية» . وفي العلم ، كما هي الحال في الشعـر ، تتطلب تجربة حالة جديدة للأشياء تفسيرات جديدة ، وتقود العقل بأتجاه إمكانات جديدة . وتطلق عند اقصى ذروة لها حالة جديدة من الوعي . إلاّ أنّ برنارد يحذر من أنّ النتائج التي قد يتم التوصل يتم إليها لايمكن أن تعتبر مطلقة ، والشك وحده هو الذي يستطيع الاحتفـاظ باستقـلال العقل الضروري ، من أجـل التخلص من قيد الافتـراضات اللاارادية وتمثيل الحقائق غير المتوقعه التي قد تكشفها التجربة وليس هذا الشك عدمياً (نهلستياً) . وينصح (برنارد) ، الذي كان ، طبعاً ، من اتباع المذهب الحتمي المتزمتين في القرن التاسع عشر ، بأنّ الطبيعة تتبع قوانين منتظمة ، وبأن التجريبي مطالب بأنْ يؤمن بأنّ «ماهو لامعقول في الطبيعة .. ليس مستحيلاً دائماً .

ويماثل أسلوب (برنارد) في التعامل مع الطبيعة عدداً من القيم العامة البارزة في فن الشعر للتجربة الأدبية الحديثة : كالقوة المتميزة للانحرافات عن الانماط المألوفه ، وأهمية التجربة الملموسة أو المباشرة ، التعاون بين الخيال الذي يصنع الفرضيات وعالم الحقيقة ، واحتمال النتائج ونسبيتها . وتبدو اثنتان من هذه ، وهما الإبداع والتشكك ، أنهما تلزمان الفن والادب بتبني حالة الثورة الدائمة التي تنبأ بها بعض النقاد . وكانت هذه إمكانية رحب بها المحدثون الاكثر تطرفـاً ، الذين ساووا بين الجمال والتجديد او انهم شعروا ان التجريد عنصر لايستغنى عنه في الجمال .

ويمكن ان نجـد الكثير من الاسبـاب المبررة لهـذه الفكرة بـين منظري الشعـر المحـدثين . وقـد عرَّف النـاقـد التشكيـلي الـروسي فيكتـور شكلـوفسكي Victor Shklovsky الفن بأنه استعـادة الإمكانـات الإدراكية التي فقـدت بحكم العادة بواسطة عملية التغريب Defamiliarization والكلمة الروسيـة هي astraneiye التي تشجعنا على أن تنتبه للاشياء التي لانعود نلاحظها تبدو غريبة . إذ خليق بالأدب ألا يسعى إلى تطويق عناصره بضمن اطر متماسكة ، بل عليه أن يمنحها ألغازاً من شأنها أن تحفز المدارك وتفتح العقل للتجربة . وفكرة (شكلوفسكي) في أنّ ماهو غريب هو جميل كذلك توقعها (بودلير) ، ولها نظائرها المعاصرة في النظريه السريالية وفي Verfremdugnseffekt لـ (برتولد برخت **Bertolt Brecht**) ولها صدى في

مبدأ «الدكة» لـ (كاري سنيدر) Gary Snyder الانطباع الذي يذهب إلى أنه ينبغي للأدب أن يعيق التيارات الفكرية المألوفة ويحولها على نحو ما تقاوم الصخور تيار الماء في المجرى . وقد ذهب (اوين بارفيلد) Owen Barfield في «تنسيق الالفاظ الشعريه» ، وهو كتاب وضع عام ١٩٢٠ ، إلى أنه لايمكن الاستغناء عن الاحساس الواعي بالفرق بين المعقول واستخدامات لغه الشعر للتجربة الشعريه . وقال إن السرور الشعري يتألف من «تبدل محسوس للوعي» مما لايمكن أن يحدث إلا عندما يكون القارىء شاعراً بالطريقة التي تحيد فيها اللغة الشعرية عن الاعراف النثرية المتواضع عليها . وليس هذا الشعور متاحاً للناس البدائيين ، الذين يستخدمون تعبيرات نعدها استعاريه كتصريحات حرفية للحقيقة . ولايمكن للاستعارات أن تبدو شعرية ، أي بدائل خياليه للصيغة السائدة للمعرفة إلا بعد تطور الفكر العقلاني . وعليه فإن الاتجاه العقلاني المتزمت ، بالنسبة الى (بار فيلد) ، والمقدرة على تمثيل خرق العقلانية كليهما ضروريان لتبدل الوعي الذي يحققه الشعر .

ويؤكد ارنست كريس (Ernst Kris) ، الذي يعتبر الفن تفاعلاً بين العواطف المشحونه بقوة ، وإن كانت بدائية ، وبين السيطرة العقلانيه للانا ، أهمية العناصر الماثلة في الفن بشكل ماتع من وجهة النظر النفسانية . فالفنان ، بالنسبة الى «كريس» يتأرجح بين الالهام والنظام ، بين الخيال المبدع وتحقيق الرغبات والعمليات الفكرية والارتدادية الأخرى من ناحية القوة الموجهة للانا التي تقوم بتكييف هذه الطاقات للواقع الخارجي من الناحية الأخرى . ويشترك النظارة في مواجهة العمل الفني ، في الانتقال بمستويات نفسانية متجسدة في هذا التعاون . ويؤكد «كريس» مثل (بارفيلد) ، انبثاق المشاعر اللاعقلانية بضمن سياق عقلاني كعنصر مركزي في التجربة الجمالية وقوة الفنان في ملء الهوة المتكونه من مستويات مختلفة من التفكير . ويتطابق تحول «كريس» في مستويات نفسية مع «التبدل المحسوس للوعي» لدى (بارفيلد) . وما هو ماتع بصورة خاصة لأغراضنا في كلتا المجادلتين هو الاساس النفساني الذي تتيحه للبواعث المعبر عنها في مقولات مثل مقولة (وليم كارلوس وليمز) : «خليق بنا أن نخترع ، وأن نخلق من الفراغ حولنا . وعلينا ان نفعل هذا بأستخدام تراكيب جديدة .. علينا ان نجري التجارب على الطريقة الفنية قبل أن يصل الفنان المحصّل».

إن تذكير (برنارد) لنا بأن النتائج المستقاة من التجارب العلمية لايمكن ان تعدو اكثر من كونها مؤقتة ، يوجه انتباهنا بشكل مفيد الى جانب مهم ومفهوم بعض الشيء عن التجريب الأدبي . وقد عدها النظارة المعاصرون المخدوعون بالبيانات العدائية التي أصدرها الفنانون الثوريون ، عقائدية متهورة . لكن أعمالهم اقل إيجابية بكثير وكما انَّ البحث العلمي مهتم بحقائق خاصة فقط من اجل المبادىء العامة التي توضحها ، فإنَّ الفن التجريبي بالرؤى المحددة عن الحياة أقل اهتماماً منه بطبيعة العالم (او الوسط) الذي يقومون بتنويره . وقد عبر بعض الكتاب التجريبيين فعلاً عن آراء حول قضايا اجتماعية وسياسية في كتبهم لكنهم كانوا في السمو بالأفكار المادية اقل نجاحاً بكثير منهم في استنباط طرق عدم الخلق التي اطلقت المواد الخام للفكر والتجربة في القوالب التي قد ثبتت فيها . وقد قال (اوكتافيو باز) «ان الفن الحديث حديث لانه خطره . فالتجربة تفوق كل الصيغ النقدية تطرفاً . وهي غير منشغلة بالأفكار ، بل بالمدارك الأساسية للزمن والفضاء والهويه الشخصية والوجود التي ينبغي أن تتخذ قاعدة للافكار . فعن طريق تقييم ماكان موحداً تجريبياً ، والجمع بين ماكان قد أعتبر متنافراً ، أظهر الكتاب الثوريون جوانب لحالة الإنسان التي قوضت التراكيب الفكرية المألوفه . وتظهر اعمالهم اقتناع (فوكو) بأن الابتعاد عن التمثيل يكشف عن عالم اساسي اكثر واقعية «الارض» Chthonik . وتبدو صياغته للموقف تماماً مثل برنامج للاناشيد (cantos) أو (الارض اليباب) . و(باترسون) (paterson) او فنكنزويك (Finnegans Wake) :

... تخلق الثقافة الاوربية لنفسها عمقاً لم يعد ماالضروري فيه هو هويات ، وشخصيات متميزة او جداول بكل سبلها وطرقها الممكنه بل قوى خفية عظيمة متطورة على اساس نواتها البدائيه المتعذر بلوغها ، والأصالة والسببية والتاريخ وسوف تمثل الاشياء من الآن فصاعداً فقط اعماق هذه الكثافة المتقهقرة في ذاتها الغامضه والمعتمة ربما بغموضها ، ولكن مشددة إلى بعضها بقوة ، موحدة أو مشتته ، موحدة بصورة لامفر منها بالحماس المخفي في الأسفل في تلك الأعماق . إن الأشكال المرئية ، وعلاقاتها ، الفضاءات التي تعزلها وتحيط بتخومها ـ

كل هذه ستعرض الان لنظرنا فقط في حالة مركبة مسبقاً ومنطوقة في ذلك الظلام السفلي الذي يشكلها مع الزمن .

والانطباع العام التقليدي للشكل ، مثلما هو معكوس ، على سبيل المثال في كتاب (إيفور وينتر) «الدفاع عن العقل» هو تاكيد تحققه وسائل اخرى ، بيد أن وحوش الأدب التجريبي السائبة الفضفاضة تصب في قوالب قادرة على تجسيد الحدود والتناقض الظاهري والتناقض ، الى جانب تعدديه الوعي الحديث . والتجربه تعبير أولي «للكرب» الذي ادركه (ريناتو يوجيوللي) كواحد من الصيغ المشخصه للطليعة الادبية ، وهي مرحلة غاية في الشدة اوجدها السخط المتطرف الذي توجه طاقاته ضد الذات الى جانب الظروف الخارجية وهي تجسد الدافع الى المضي قدماً دون تمييز وراء كل ماهو معروف بنتائج قد تكون مضحيه مدمرة ومبرحة . وهكذا ينبغي ان تفهم التاثيرات الدافقه المنورة للأعمال التجريبية بضمن سياق التهكم المنكر للذات الذي شخصه (اوكتافيوباز) سمة مركزية للفن الحديث . وقد قيل ان الدادائية دون معنى مثلما هي الطبيعة (Nature) وانهى (جويس) رسالة الى (فرانك بجن) Frank Budgen موضحاً فيها رمزية والبنية المحكمة لواقعة «ثيران الشمس» بالعبارة الساخرة «كيف ذلك بحق السماء» اضافة الى ذلك ، وكما يشير (فيليب ف . هرنك) philip Herring ، في تحريره لمسودات (عوليس) فأنه لايمكن إظهار أن (جويس) اتبع الخطه المعقدة التي وضعها للفصل ، ويرى (هرنك) أنه من الممكن انه لم يأخذ تفسيره الخاص مأخذ الجد . وتحمل التجربه الادبية التشكك الذي أوحى به (برنارد) الى حد متطرف برفض تصديق اساليبها الخاصة كادوات للمعرفه مستخدمة اياها لامن اجل التواصل بل لإعطاء تجارب مباشرة للمشاعر المبرحة التي يحس بها الفنان وهو يسعى نحو الحقيقه المطلقه . ويشتمل هذا الشكل المتطرف للاستقلال الذاتي على صراعات مؤلمة قاهرة للذات ومقهورة ، لكنه قد يعبر عن ذاته كذلك من خلال اللامعقول ومناقضه الذات في تردد يجعل العمل التجريبي غير قابل للتمييز عن الخداع .

ويبين (روجر شاتوك) في «سنوات الولائم» The Banquet Years كيف ان مبدأ الاستقلال الذاتي أدى إلى مزج الفن بالحياة بحيث ينهمك عالما للواقع والخيال «في تداخل مشترك» وتذكر عبارته بأداة المسرح التي يسميها (بيركسون) Bergson

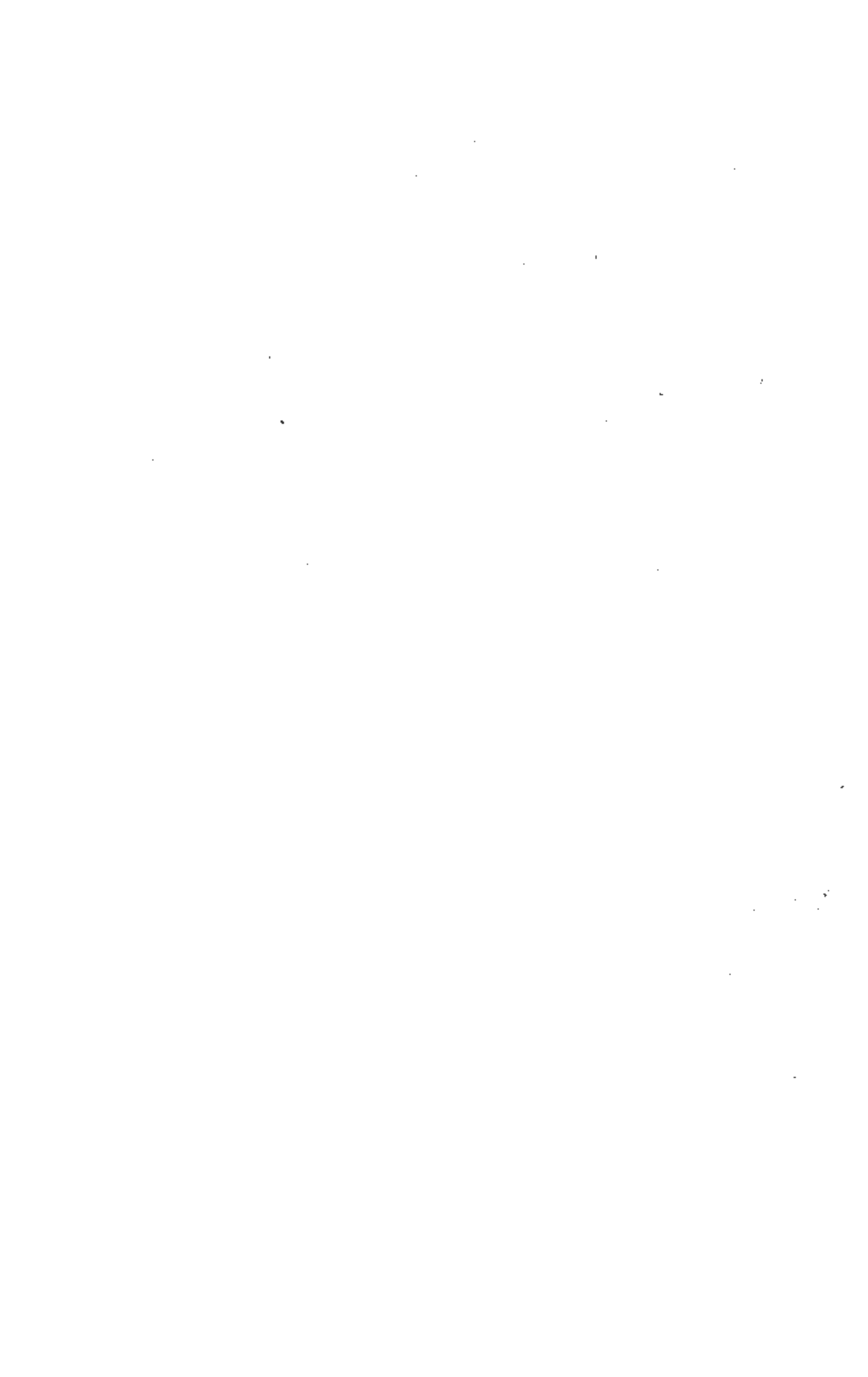
«التداخل التبادلي للمتتالية» وهي حدث يعود بالتساوي الى حد كبير الى حبكتين مختلفتين تماماً ، تفسران بصورة خاطئة على نحو سافر من قبل الشخصيات على أنها تعود إلى واحد منهما باكثر مما تعود الى الاخر . إن التقاء خطين من الأفعال ومضمون امكانيه الخلط فعلاً بين الموقفين الذين لايمكن التوفيق بينهما ، يولد الملهاة ، لكن التأثير يعتمد على المعرفه الواضحة بالتفسيرات الصحيحة والخاطئة .

ويمكن تسمية أغلب الأعمال التجريبية هزلية من هذه الناحية . ومثل الملاهي المسرحية التي يتخذها (بيركسون) أمثله له فأنها تراكيب لتجسيد التناقض ولإظهار أن المكونات الأولية للفن والحياة التي قبل بها عقل ماقبل الحداثه على أنها ثابتـه ملتبسة ومشكلة ، وهي توسع الوعي بمساطة القارىء ان يتذكر اثنين او اكثر من الاحتمالات التي قد تبدو غير متساوقة مع بعضها جداً ، كل واحد يتضمن رؤيته العامة الخاصة عن الواقع . وقد قال (ف . هـ . برادلي) «علينا أن نأخذ الواقع مجتمعاً ومفرداً ، وأن نتجنب التناقض» وتبدو الاعمال التجريبية في البداية انها تحل التناقض عن طريق المزج بين الاشياء المتفاوته ثم التأكيد على تنافرها متأرجحة على نحو موهم بين التحديد واللغز في تأثير حاسم للفن التجريبي مثل حسم غموض الموقف للكوميديا في تحليل (بيركسون) .

ولاريب في ان أبرز مثال على هذا الجانب من التجربة هو (عوليس) لـ (جيمس جويس) التي هي الى جانب اشياء أخرى ، رواية طبيعية وتصميم لغوي مجرد في آن واحد . وتوجد هاتان الصيغتان جنباً الى جنب في انفصال جلي الى حد تذمرّ معه أ . والتون لتز(A - Walton Litz من ناحية بأن اللوازم الدالة في الرواية والتطابقات «الهوميرية» غالباً ماتبدو زخارف اصطناعية في حين صرح روبرت . م . ادامز (Robert M - Adams) من الناحية الأخرى بأن التفاصيل التي اكتشف أنها مستقاة من الواقع تخفق في الالتحام في أنماط بنيوية . وتخطىء هذه التعليقات العنصر الثالث (tertium quid) للتهكم الناتج عن الربط بين الواقعية والشكلية . ان البراعة الفنية الفائقة الهائلة التي تعقّب بها (جويس) كل صيغة من هذه الصيغ ، والتي غالباً ما عدت التزاماً ، ليست في غير محلها ؛ إنها تعطي قوة متطابقة التهكم النهائي الذي يضعها موضع تساؤل .

وهكذا تجسد الأساليب التجريبية المميزة تناقضات الملهاة الانطولوجية الحديثة

وغوامضها . ويشير النحو المشظىٰ للحديث المنفرد الداخلي ، و أساليب الارداف (paratachc) سياق القصائد الفردية في موبرلي Mauberly لـ (باوند) ومجموعة الاقتباسات في (أرض اليباب) والكثير من التركيبات المشابهة بأن الواقع هو الاخر يمكن ان يرىٰ مستمراً وغير مستمر ، متجانس وفوضوي . وتضاعف المحاكاة التهكمية اسلوبياً من الوعي جنباً الى جنب مع إحساس تهكمي بمحدوديتها او لامعقوليتها . والصورة المجازية المتعارضة ذات الصلة بالسوريالية تحقق تأثيرها بتاكيد هويتها بين شيئين في وجه الاختلافات الإشعاعيه عن إحداها الأخرىٰ . وفن الملصقات الادبي ، من ناحية ، صورة ذهنية للانفصال الحاد بين ماهو واقعي وما هو متخيل ، ولكن من ناحية أخرىٰ ، وعن طريق ربط الاثنين في نص واحد يظهر أن الفن والواقع يمكن ان يتقاطعا ويتناسقا أحدهما مع الاخر ولعله الاسلوب التجريبي للنموذج الاول ، لأن تأثيره الرئيسي هو ذاك العمل الفذ السحري المتكافىء الذي يتحول فيه العنصران الاساسيان للعمل الفني ، المعنىٰ والوجود بصورة لامتناهية الى كل واحدٍ .



الفصل الثاني

نحو الواقعية

Whitehead, Science and the Modern World

«انا مؤمن بأن الرغبة النهائية تكمن في التجربة الساذجة لذا اعطي هذه الاهمية للدليل الذي يقدمه الشعر».

يرى (توماس بيكيت) Thomas Beckett في (جريمة في الكاتدرائية) لـ Murder in the Cathedral (ت . س . اليوت) أنّ الجنس البشري لا يحتمل الواقع كثيراً ولم يشترك العصر الجديد ككل في هذا الوعي المأساوي ، لكنه كان من البراءة على قدر يكفي لانْ يجعله يتوق للواقع ، متذمراً فقط من أن وسائل بلوغه لم تكن وافية ولا يمكن الوثوق بها . إن الدافع الى تصوير الحياة على ما هي عليه ، وقد تجلى في رواية الواقعية للقرن التاسع عشر ، لم يفقد شيئاً من قوته في القرن العشرين . وحتى الكتّاب المولعون ولعاً شديداً بما هو تجريدي وغير تمثيلي ، مثل (ت ، ي . هولم) T . E . Hulme و(جويس) و(اليوت) مروا بفترات من القلق بشأن مشاكل التصوير الموضوعي . وقد أعلن (وندم لويس) الذي كان واحداً من المبدعين المتطرفين في كل من الفن والأدب «أنا مع العالم المادي» ويهجو (لويس أراكون) في قصيدته القصيرة (الواقع) LaRealite ، الشغف بما هو أصيل فبعد ان يقدم الشاعر بعض الصور عن الواقع المبتذل ، في خلفيات تاريخية يلجأ في «الملحق» Coda الى الابتكار اللغوي كطريقة لنقل غوامض علاقة العقل الحديث بالحقيقة .

Ité la réa
ité ite la realite
La réa la réa
Té la réa
Li

Te la réalite
I ly avait une fois LA RÉALITÉ

وواضح ان للواقع سحراً لا يقاوم . وبأن الشاعر يرفض ، وهو مأخوذ به ، ذكر اي موضوع ذي اهمية اقل . ولما كانت اللغة لا تقدم سبيلاً لفهم الواقع من الكلمة فإنّ افضل حل لمشكلة الاحتفال بالكلمة في قصيدة ما دون الانحدار إلى شيء آخر ، هو بالتشبث بهذه الكلمة التي هي أصدق كل الكلمات واعادة تنظيم مقاطعها . ولن يكون هذا إلا نتيجة للحالة الروحية الحديثة إذ يقول البيت الأخير : إنّه في الازمان الاكثر بساطة كتلك التي في الحقب التاريخية التي تسبق هذا «الملحق» ، كان الواقع واضحاً ، كما هو مكتوب هنا بالأحرف الكبيرة .

وكان (بلزاك) Balzac و(فلوبير) و(زولا) قد بحثوا عن الواقع من خلال المذهب التجريبي البطولي الذي جابه الحياة ، وهتك أسرارها وأخرجها للعرض على مصطبة الفن الموضوعي المحايدة الباردة . ولكن المحاكاة وحدها ، وقلما لاحظ ذلك(ولهلم ورنكر) W. Warringer : ليست فناً على الرغم من كونها حاجة إنسانية أساسية .

واصر (وليم كارلوس وليمز) على أنَّ مجرد التمثيل لا يمكن له ان يحل مشكلة الكاتب الأزلية في جعل الظواهر الاعتيادية تشترك في عمل الخيال . ان الحواس التي تشهد ما هو امامها مباشرة بالتفصيل ترى نهاية تتشبث بها في يأس ، دون أن تعلم الى اين تتجه . وهكذا يصبح ما يسمى بالنظام الطبيعي او العلمي ثابتاً : الشيطان المتجول للحياة الحديثة . واوضح انطباع يتركه الواقع ، بالنسبة لـ (وندهام لويس) هو انطباع الموت فقد تذمر وهاجم صورة الواقع التي عرضتها الفلسفة المثالية الجديدة لبداية القرن العشرين وقال متبرّماً :

> لقد نحا الفكر او الإدراك لأن يكون منقطعاً تماماً عن هذا المطلق الجديد ونظل نحن «افراداً» هذه الدراما الموضوعية ، مع اجتماع اوهامنا جميعاً بعيداً عن الجودة والاحساس ، معلّقين في الفراغ دون ملجأ في (الارض الحرام) لـ«الشعور العام» : او نترك لندور في متاهاتنا الدائرية المتعددة الالوان ، المعدّة بصورة بدائية . لقد دفع بالواقع بعيداً بصورة لا متناهية . وغدت الفجوة بيننا وبينه كاملةً .

لقد اخذت تظهر حالات جديدة للمعرفة مفادها أنَّ كلّ ما في العالم المادي حتى الحقائق ، مُحيِّرة غاية الحيرة لطرائق الواقعيين . وقد أُجبر التمثيليون الحديثون لأن يروا في الفن اكتشافاً للواقع لا محاكاةً على حد تعبير (كاسيرير) لأنّ العلم كان يقوم بتحويل الاشياء المألوفة التي كانت نماذج يوماً ما ، الى الغاز لا يمكن حلّها عن طريق إعادة صياغة مكوّناتها الأولية . وقد لاحظ (وندهام لويس) وهو من الانصار الرواد للنظرة القائلة إنّه خليق بالفنانين المحدثين أن يأخذوا مواضيعهم وطرائقهم الفنية من الساحة التكنولوجية التي غدت فيما بعد بيئة الانسان الحديث ، أن مهمة التمثيل اخذت تصبح مشكلة : «بدأ العلم كحقيقة صلبة ومرئية : اما الآن فإن ما بدا كحقيقة صلبة منظورة قد بات شيئاً مائعاً مرناً له ما لا يحصى من الاشكال . إنه يسيل في كل مكان . وثمة افتراض ضمني مفاده أن الحقيقة «يمكن» بلوغها ليس فقط رمزياً وبصورة غير مباشرة ، ويأتي مع عادة الميوعة ، بنفس الثبات الاعتقاد بأنه لا يمكن بلوغها .

وقد عاتب (لويس) الميوعة التي عارضها في الشخصيات من امثال (بيركسون) (وايت هيد) و(الكساندر) (شينكلر) واخرين ممّن عرفوا الواقع كعملية واثاروا التذمر لأنهم سيطروا على مستهل الفترة الحديثة فبينما كان العلم يعيد صياغة طبيعة العالم الموضوعي ، كانت الفلسفة وعلم النفس يظهران ان الاحساسات التقليدية والامكانيات الادراكية لم تكن ملائمة لفهمها . وكانت الطرائق الفنية من امثال الانطباعية والتنقيطية و(الواقعية الفوتوغرافية)* trompe l'oeil. وقد استغلت التناقضات بين المظهر والواقع موجهّة الانتباه الى عيوب الرؤيا كطريقة لتسجيل الواقع . قد لا تكون الحواس جسراً اميناً واضحاً الى الحقيقة الخارجية ، ولكن العقل ليس بأفضل منها . ولم يكن الواقع المتحقّق غير قابل للادراك فحسب بل قد يكون مما لا يمكن التفكير فيه كذلك . وقد ذهبت الكثير من المثاليات الجديدة الى أنّ عامة النظرات الموضوعية للظواهر لابد ان تشكو من القيود المتأصّلة في فعل الملاحظة .

وكان هذا موقف (ف . هـ . برادلي) الذي كانت فلسفته موضع الاطروحة التي كتبها (اليوت) بين ١٩١١ و١٩١٦ . ويذهب اليوت ، موضحاً مضامين وجهة نظر (برادلي) ، في صفحاته الافتتاحية الى انه من المستحيل فصل التجربة المباشرة عن

---

* اسلوب في الرسم تصور فيه الاشياء بتفاصيل الواقعية الفوتوغرافية .

التركيب المثالي : عملية الاختيار والتفسير التي يفرضها العقل على المدارك . وعليه «فمع ان التجربة المباشرة هي اساس وهدف معرفتنا فليس هناك تجربة مباشرة فقط» . وذهب (اليوت) الى ابعد من هذا ليوضح عند نقاشه لهذه النظرة في إحدى مقالاته المبكرة ، انها تعني أنّ للظاء جانبين منفصلين كل الانفصال : الاول جانب التجربة الذاتية وهذا لا يمكن ايصاله ، والثاني مؤلف من تلك الخصائص التي ينيطها المجتمع بهم قصد عام لانفس متعدّدة يؤلف جوانبها العامة . لقد اختزل في هذا التحليل هدف البداهة الى تجميع متماسك للبواعث الحسية الخيالية التي ينتقي البعض منها من اجل السهولة لتحل محل الشيء في سوق الاتصال . وقد اعترف (بيركسون) ، الذي لم يكن راغباً في منح احتكار الواقع للادراك الفردي بأن الاخير يلعب دوراً مهماً في عملية التصور ، لكنه شعر بأنّ هذه الحقيقة تبتعد اكثر من اقترابها من المفهوم الدقيق للحقيقة إنّ تقسيم الانسياب المستمر للتجربة الى ظواهر ليس ، بالنسبة الى (بيركسون) ، حركة باتجاه الدقة ، بل ببساطة حاجة وظيفية للحياة . ويمكن جمع التصورات الساذجة سوية لتعطي إحساساً بوحدة موضوع ما فقط تحت تأثير التربية . إن الخطوط العامة الواضحة التي تراها في شيء ما ، والتي تعطيه فرديته ، ما هي إلا تصميم نوع معين من «التأثير» الذي قد نمارسه ... إنهّا خطة لاعمالنا النهائية كأنهّا تعاد إلى أعيننا بواسطة المراة ، عندما نرى سطوح وحافات الاشياء . إن ما يقودنا الى القبول بالرواية القائلة أنّ الاشياء الفردية موجودة هو الحاجة لتلبية متطلبات العالم المادي وليس الرغبة في المعرفة الحقة . «ان انقسام المادة كلها الى اجسام مستقلة ذات معالم محددة تماماً انقسام اصطناعي» .

وكان (الفريد نورث وايتهيد) ، وهو من اللذين هاجمهم (وندهام لويس) ، ايضاً مناهضاً للذاتانية المتمثلة في (برادلي) و(ايركسون) : لأنّه شعر بأنّ المعرفة توازي الحقيقة وتشترك في تركيبها ، بحيث لا يكون هناك تباين جذري بين المرء وما يدركه فيرى (وايتهيد) أنّ الشيء الخارجي والوعي المدرك يشتركان في عالم واحد على قدم المساواة ولذلك فهو لا يرى صعوبة في الوصول الى هذا العالم المشترك كما يفعل اصحاب المذهب الذاتي . ولعل الجانب الفلسفي لفلسفته الذي جذب معارضة (لويس) وجهة نظره في أن الواقع عملية معقدة بالضرورة تتجاوز المعرفة وأنّ ما تدركه في صورة اشياء واحداث يكتسب مظهره في الوحدة والاستقلال من خلال فعل الادراك

ذاته . وقد اندهش (ارنست فينولوسا)E. Fenolossa الذي لعبت تأملاته حول السمات الشعرية للغة الصينية المكتوبة دوراً مهماً في تطوير (عزرا باونـد) لرؤيـا مشابهة في وقت كان يفكر فيه بقضية مختلفة تماماً . وقد قرّر (فينولوسا) منتقـداً التبريرات التي تُعطي عادة لشكل الجملة ، أنهّ ما من جملة ترقىٰ الى مستوى الكمال عند النحوي طالما كانت جميع العمليات متداخلة «عدا الجملة التي تستغرق جميع الـوقت لتلفظها» : وقـد سمى (وايتهيد) وجهـة نظره «نظـرة موضـوعية» لكن الاتجاهات المحددة للعقل المدرك مهمة فيها بصورة تامة مثل الاتجاهات التوسعية للعملية الخارجية .

وهكذا : فأن الافتراضات الاعتيادية حول علاقـة الانسان بـالكون المـادي غير محددة من عدة اتجاهات قبل اكتشاف الواقع المادي ، والتأمل حول طبيعة المفاهيمية Conceptualization . فلا مركب الواقع الخارجي ولا وسائلنا في الحصول عليه كانت مفهومة فكرياً فضلاً عن أنه لم يكن في الامكان الفصل بين أيٍّ من هذه الغوامض عن الاخرى ، اذ لم يكن هناك سبيل الى معرفة الامور الخارجية إلا على نحو مشوه بذات فعل المعرفة . وكانت تألفات مشابهة تنتشر في عالم الفن التخطيطي حيث أوجدت الموقف الذي سمّاه (أندريـه بريتـون)André Breton بـ (أزمة الشيء) ويـوحي بالتشكك في الفكرة العامة التقليدية القائلة إنّ الاشياء موحدة ومستقلة في لوحـات (سيزان)Cézan او مونيت monet والانطباعيين عامة وتتجلى تماماً في اللوحـات الزيتية للتكعيبيين والمستقبليين حيث لا تحاكي التشظية والصور الذهنية المركبـة والمستويات المتشابكة والتجريد و(الكلمة المفتاح)linges-forces مظهر الاشياء ، بل حالتها في الواقع مثلما كان العقل الحديث يشرع في إدراكها .

وقد أحدثت هـذه التغييرات في إدراك الـواقع المـوضوعي تغيـيرات ضرورية في استخدام اللغة .. وقد أدت الى هذه النتيجة اكثر المواقف محافظة حول الصلة بين اللغة والواقع . فتأكيد (وتكنشتاين)Wittgenstein في طروحاته أن اللغة تمثيليـة بصورة لا مفرّ منها ، وأنّها لا يمكن لها أن تتجنب التعبير عن ذاتها بوسائل تنسجم مع الواقع الموضوعي أي أن تبدلات في الافتراضات الاولية كهذه ، مثل وجـود اشياء مميزة ، إمكانيـة تثبيت الوقت ، وحـدة الذات وانفصـالها عن العـالم الخارجي ، مصداقية المدارك الحسية ، والتمييز بين الاشياء والعمليات ، لابد أن تفضي في النهاية

الى انحرافات جذرية عن اللغة المتواضع عليها .

وهكذا أصبح التمثيل واحداً من الحوافز على هذا النوع من التجديدات مثل تجاهل او تقليص النحو ، صقل المفردات ، أنواع جديدة من الصور المجازية بل على تحسين التنقيط والاستخدامات غير التقليدية لفن الطباعة ، معبراً عن الهدف الوحيد في تصوير الواقع بدقة في مجموعة مختلفة من الطرق ، لانه قد بات هناك الان قَدْرٌ لا يستهان به من التباين في الافكار المتعلقة بماهية الواقع ، وكيف يتم فهمه . وقد ولّد تغييرات جذرية لان الكتّاب الجدد شعروا من ناحية بأن لغة الماضي لا تستطيع ان تلبي المستويات الجديدة للبداهة والدقة والضبط والوضوح . وانها من الناحية الاخرى لم تستطع التقاط خصائص مثل الغموض والتكامل والعمق السايكولوجي الذي بدأ بإظهار كونه قد جرِّب حديثاً . فإن لم يدرك الجمهور الغرض التقليدي العامل في الفن الجديد والادب فذلك لانه لم يدرك لحد الان العالم الذي كان يحاول محاكاته .

كيرترود شتاين

نعتبر (كيرترود شتاين) شخصية مهمة في الادب التجريبي الحديث لانها كانت اول من يكتب الانكليزية بأسلوب رفض الافكار الاساسية حول الكلمات ، والجمل ووظيفة اللغة الادبية ، وينقل الى الادب تأثير الرسم الحديث ويلتقي عملها كثيراً مع كتابات التجريبيين الاخرين من حيث المنابع والمبادىء النظرية وهي مثال مقنع لحقيقة ان التمثيل المنشور بعناية كان خليقاً بأن يولِّد ، في المحيط الثقافي لبداية القرن العشرين ، نتائج غريبة . وعلى الرغم من ظهور عدد من الاهتمامات الاخرى في الكتب التي ألّفتها قبل عام ١٩٣٠ . لكن الحافز الرئيس لـ (كيرترود شتاين) خلال هذه السنوات كان نقل انطباعاتها اولاً عن الناس في «ثلاثة أنفار»Three lives (١٩٠٩) و(نشأة الامريكيين)The Making of Americans (اكمل في ١٩١١ ونشر في ١٩٢٥) ثم عن (لوازم غرف الطعام)Objects Food Rooms التي تشكل مادة (الازرار الدقيقة) ـTender Buttons. وسيبقى هناك دائماً شيء خفي حول استيعاب

(كيرترود شتاين) العفوي للروح الجديدة ، حيث قال (جون مالكولم برنـين) J. M. Brinnin ، «كان قد تكون عالم جديد من العقل ، وكانت (كيرترود شتاين) قد بلغت عتبته ، وطوت مظلتها واجتازته بيسر وعدم تكلف وكأنه يفضي الى بيت تعرفه» وثمة حقلان روّجا الى تجديداتها الادبية قدّر لهما لان يصبحا مصادر مألوفة لافكار جديدة للكتّاب التجريبيين : وهما علم النفس والفن ، ولا سيما عمل الرسامين التكعيبيين . ويتمثل التأثير السايكولوجي عليها في التباين التجريبي الذي صادفته وهي طالبة في (رادكلف)Radcliff اكثر الفرويدية واليونكية Gungian التي سرعان ما نفذت الى الادب . وكانت قد اجرت في اثناء دراستهـا بعض التجارب التي تضمنت الكتـابة الآلية ، ووجدت انها كانت اقل اهتماماً بما اظهرته تلك التجارب حول طبيعة الانتباه والوعي عما كشفته حول طبيعة الاشخاص الذين اشتركوا فيها افراداً . وقد استفاد (يتس)Yeats والسرياليون الفرنسيون ، فيما بعد من الكتابة الآلية ، بشتى الطرق ، للوصول الى الافكار اللاعقلانية اللاواعية ، ولم تظهر (كيرترود شتاين) اي اهتمام بهذا الجانب ، بل حسبته وسيلة تمثيلية لوصف الشخصية . وليست الكتابة الآلية اسلوبها الخاص ، بل حصيلة التروي اليقظ (دون مراجعة اوحذف) . وهي لا تقلد في (ثلاثة انفار) الكلام الحقيقي للناس الموصفين بل تسعى بـدلاً من ذلك الى اظهـار خاصية عقلهم ومشاعرهم عن الحياة من خلال الاسلوب الذي يتميز بكونه عفوياً ، بسيط المفردات ، ساذجاً نحوياً وانسيابياً ، تكرارياً رتيب النبرة . ولما تطور اسلوب (كيرترود شتاين) بقيت هذه الخصائص سماتٍ ضروريةً له تحت غطاء اسس منطقية مختلفة .

ويشترك اسلوبها النثري الشهير كما يظهر في (نشأة الامريكيين) وما بعد ذلك ، في ميدانين عامين مع التكعيبية ؛ فهو يرفض التقاليد الفنيـة التي قصدت الى تمـويه القصص الخيالي المتضمنة في الطرائق الفنية للتمثيل ، كما انـه يقدم ذاتـه بشكل تجسيد للوعي الجديد ولا تحكي كتـابتها قصـة بل تجنـح نحو معـالجة الاشيـاء والاحداث والشخصيات على أنها أمثلة للموضـوع الحقيقي للكاتبـة وهي الطبيعة العامة للواقع . وهذا الواقع ، بالنسبة الى (كيرترود شتاين) . محدود جداً بـالفهم المباشر . إنه مجرد حالة الانتباه الموجودة عند الكاتب اثناء ما يكتب ليس غير . وهو يتماثل في اكثره مع وجهة نظر (بيركسون) القائلة إنه يجب مطابقة الواقع النهائي مع

مفهوم الفترة المتغيرة دائماً التي تعد اكثر التجارب فردية . لكنه متصل بوضوح اكثر مع «تيار الوعي» الذي عرفه استاذها المفضل البروفسور (وليم جيمس)W.james وقد ظهر هذا المفهوم اولاً في (مبادىء علم النفس)Principles of Psychology لـ(جيمس) عام ١٨٩٠ حيث وصف بانسياب الوعي المستمر بذاته ، لكنه يحتوي على أقسام منفصلة من التركيز أثناء انتقاله من موضوع الى اخر وتتباين موضوعات التفكير عن بعضها في عملية الوعي ، بيد أن الافكار ذاتها متناغمة مع قرائنها وذات هوية ثنائية لا تستطيع اللغة ادراكها . رغم اننا نضفي اسم الموضوع على فكرتنا عنه ، فان الفكرة ذاتها تتضمن عدة عناصر لابد ان تبقى دون اسم : بعضها دائماً اشياء كانت معروفة قبل لحظة بوضوح اكثر ، واخرى اشياء تعرف بوضوح اكثر بعد لحظة وقد حاولت (كيرترود شتاين) معالجة الصعوبات الفكرية بالانتقال من لحظة من المعرفة الواضحة الى اخرى ، مكوِّنة وحدة من الافكار المستوعبة يدركها المرء بصورة منفردة ، اثناء مرورها بالوعي ، في عملية سرعان ما ترى انها تتطابق مع انقسام الأشياء الموجودة في التكعيبية التحليلية ومع المبدأ الحديث عن الفضائية .

وقد شعر (جيمس) بأن الافكار تشترك في الوسط العام للشعور وانها ترتبط ببعضها . لكن هذه الافكار كانت اقل اهمية بكثير بالنسبة الى (كيرترود شتاين) ، من إدراكه ان الوعي الكامل يتعارض مع حركة الفكر . ومثلما ذكرت في «النشأة التدريجية لتكوين الامريكيين» انها كانت قلقة من حقيقة أن المعرفة تتكون تدريجياً مع الزمن لكن الشعور بالمعرفة يأتي في لحظة . واحد المكونات الرئيسية لواقعيتها هو مفهوم الزمن كسلسلة من اللحظات غير المترابطة ، كل واحدة تخلق ظرفاً جديداً وتتطلب جهداً جديداً من الانتباه وتعزو لكل واحدة منها اهمية تعادل اهمية الاخريات . إن أجزاء النموذج المرئية في الاوقات المختلفة ، بالنسبة لوعي الفنان التكعيبي البارع لها اولية متساوية ، وغالباً ما تصوّر كأنها مركبة فوق بعضها متصلة او موضوعة جنباً الى جنب ونجد مثل هذا التأكيد عند (كيرترود شتاين) من ان الزمن سلسلة من النقاط المتساوية في الاهمية ، وهو يظهر في هيئة الاهتمام الشديد بحركة الوعي لحظة بلحظة بأقصى درجة من الدقة مثلما فعلت شخوصها اثناء تجاربها في الكتابة الالية . وقد وجدت السرد ، مع تأكيده على السياق ، مشكلة لأن الوعي الحديث من إننا لا نعرف الآن حقاً ما إذا كان اي شيء يحدث الان باستمرار ، ولا

يتألف الواقع الذاتي من التتابع ، بل من شعور بكون شيء ما موجود تكون حركته في ذاته مثل دوران الشيء اوليّة في اللوحة التكعيبية .

والمصطلح الذي اطلقته (كيرترود شتاين) على مفهوم الواقع الذي استحوذ على اسلوبها هو الحاضر المستمرPresent Continuous Tense الذي يقدم واحداً من الاهداف المركزية للحداثة ، كمفهوم نظري مصمم لإعداد مصادفة مع ما هو حقيقي لا شك فيه . ويشير (شف . ك كومار)S . K . Kumar الى ان هناك تشابهاً مهماً بين مفهوم جويس عن (الزمن الحاضر المستمر) و(الحاضر المطول)Prolonged Present لـ(كيرترود شتاين) و(الحاضر الخادع)Specious Present (وليم جيمس) و(الحاضر الحي الملموس الحقيقي)Real, Concfete Live Present لـ(بيركسون) ويتضارب الحاضر البسيط مع الذكريات والعلاقات والافعال الاخرى الثانوية للعقل ، والتي تربك ببساطة وعي ما هو امام الوعي تماماً ان الحاضر المستمرContinuos Present حقيقة قائمة بذاتها ، الشيء الوحيد الذي يمكن للكاتب ان يكون واثقاً منه تماماً ، وكل تمديد له باتجاه التأمل او الذكريات يولد انطباعاً مضللاً ، مثلما يفعل المنظور في الصورة ويقيم الحاضر المستمر ، كما هي الحال في مستوى القماش في اللوحة التكعيبية معياراً من البداهة التي ينبغي ان يلحظها كل شيء في العمل المكتوب .

ومن اجل فهم الواقع النهائي الذي يمثله الحاضر المستمر فلابد من دمج الإدراك والخلق في وحدة آنية تستبعد جميع الوعي الذي لا علاقة له بالحاضر . وهذه البداهة ، بالنسبة الى (بيركسون) ليست مُتاحة إلاّ نظرياً ، لان الإدراك كله يجند لمساعدة الذاكرة ، ونحن لا ندرك الا بتعابير تمَّ تعلّمها في الماضي اما الحاضر البحت فليس اكثر من مجرد ، الاستمرار غير المرئي للماضي الذي يتلاشى في المستقبل وظنت (كيرترود شتاين) انه كان في مقدورها التغلب على هذه الصعوبة إذ ذكرت انها تمتلك موهبة إعتبرتها علامة العبقرية : وهي القدرة على الإصغاء والتكلم في آن واحد . ويوضح (بيركسون) ما يبدو انه كان يدور في خلدها في قطعة يصف فيها كيف ان الواقع يظهر لو امكن ايقاف الزمن واذا ما كان الادراك الموضوعي التام ممكناً .

حسبنا لو كان لنا ان نقسم ، مثالياً ، هذا العمق الزمني غير المنقسم ،

لنميِّز فيه تضاعف اللحظات الضروري ، بعبارة اخرى ، بتجاهل كل الذكرى فعلينا أن نعبر حينئذٍ من الادراك الى المادة ، من الموضوع الى الشيء عند ذاك ستميل المادة ، وقد اصبحت متجانسة اكثر فاكثر ـ بينما تنشر احساساتنا المترامية الاطراف ذاتها على عدد عظيم من اللحظات اكثر فاكثر ـ نحو ذلك النظام من الذبذبات المتجانسة يخبرنا عنها الواقع ، رغم انها لن تصادفها ابداً ولن تكون هناك حاجة للافتراض ، من ناحية الفضاء مع لحظات غير مدركة ، والوعي مع الاحساسات غير من الناحية الاخرى حيث سيتحد الموضوع والشيء في ادراك واسع ...

ويبدو ان اسلوب «نشأة الامريكيين» حصيلة هذا البحث عن جزيئات الواقع غير القابلة للاختزال المعزولة عن انسياب الزمن بالوعي لحظة فلحظة بالحاضر المستمر . ويظهر كل إدراك وكأنه مستقل تماماً ، دون تأهيل او إخضاع في فسحة عالم يخلو من وهم الزمان والمكان المناسب ، حيث كل ما هو موجود حاضر تماماً . ولما كانت المدارك لا تستطيع التحرك الى الامام والوراء في الزمن او داخل الفضاء وخارجه فلا يمكن ان يكون هناك اي عمق او تعقيد . فقد استبدلت هذه بملازم مركب متداخل في النحو الناقص ، وبتكرارات قلما تكون متباينة تؤلف كل واحدة منها معالجة جديدة للفهم من وجهة نظر مختلفة قليلاً او تضيف جزءاً جديداً من المعلومات الى ان يتم هضم الموضوع . ويكون الاسلوب انطباعاً استطرادياً اكثر منه سردياً ، لا يتحرك في اي اتجاه قابل للادراك ، بل ينتشر بصورة غير منتظمة في وسط كثيف مستمر وتكراري وكأنه يتبع وصفه (بيركسون) ويلتمس تجانس المادة المدرك بدقّة في محاولة للاتحاد مع الاشياء التي تمثلها :

هناك عدة طرق في صنع انواع من الرجال والنساء . وهناك في كل طريقة لصنعهم نظام مختلف في ايجادهم متشابهين فربما هناك كل وسيلة ممكنة لرؤية انواع من الرجال والنساء . وفي وقت ما سيكون حينئذٍ تاريخ كامل لكل واحد . فكل واحد يكررهم دائماً جميعاً وهكذا وفي وقت ما فأن المرء الذي يراهم سيكون لديه تاريخ كامل لكل واحد . وفي وقت ما

سيعرف امرؤٌ ما كل الطرق الموجودة للناس لكي يتشابهون وامرؤ ما في وقت ما حينئذٍ سيكون له تاريخ مكمّل لكل واحد .

والتكرار مشابه كثيراً لقوة طبيعية في هذه المرحلة من عمل (كيرترود شتاين) اذ تقول «كانت جميع الاحياء منذ البداية بالنسبة لي متكررة دائماً» . ويشبه هذا المبدأ ، وليس ممارستها للتكرارات ، مبدأ (باوند) القائل make it new (اجعله جديداً) ، ومبدأ جويس «The seim anew» (نفس الشيء مجدداً) ، لانه مبني على النظرة القائلة ان التجديد يتضمن استخدام ما هو ماضي بأسلوب جديد . وهي تقول في جدل حاد إن التكرار ضمن الحاضر المستمر هو غير العودة . لان كل لحظة تجربة مستقلة وليست تجربة تستعيدها الذاكرة . فالتذكر الذي هدفه تجنب الحاضر المستمر انما هو مجرد استعادة شيء في الماضي فيضحّي هكذا بالآني ويخلط بين نوعين من الزمن ، الحقيقي وذاك الذي تسترجعه الذاكرة . لكن التكرار تذكر ينقيه الحاضر المستمر ، ولا يراد به تحقيق مضاعفة ، بل تحقيق ما اسمته بـ«الاصرار» فإذا ما طلب تسجيل الوعي المستمر التكرار فانه يبقى متحركاً حياً وليس مجرد عودة الى الماضي .

اما «ازرار رقيقة» فقد كانت محاولة تتميز بتصميم اشد لتحقيق مما قد كان ممكناً في تخطيط الشخصيات لـ(نشأة الامريكيين) واستخداماً مباشراً اكبر لمبادىء مستقبلية . حيث تقلد فيها (كيرترود شتاين) التكعيبيين بأخذ اشياء مألوفة وميسورة كنماذج لها (لوازم غرف طعام) وكأنها تعني ضمنياً ان مواضيعها كانت مهمة فقط كأفكار لنشاط الوسط التعبيري . فقد استطاعت ، عن طريق الكتابة عن الاشياء المادية الجامدة لا عن الناس ، القضاء على هذا النوع من التهديدات للادراك المباشر مثل الاحاسيس ، وتداعي المعاني والتذكر . وقد قارنت عملها بعمل رسام صور الجماد وكانت تكتب ، على ما يبدو ، بينما كانت حقاً في حضور مواضيعها من اجل ان تدون تجربتها مباشرة ، «كانوا هناك وانا كنت الاحظ» .

وليس القصد من نثر «الازرار الناعمة» وصف الاشياء او حتى نقل الاحساس الذي يمر به المراقب في حضورها بل ايجاد «الكلمات التي تجعل كل ما كنت انظر اليه يبدو مثل ذاته» وقد وضحت (كيرترود شتاين) في مقابلة ان العمل يتطلب تركيزاً

شديداً اثناء ما كانت تدرس شيئا ما وحاولت «التقاط صورته واضحة ومستقلة في الذهن وخلق صلة معجمية بين الكلمة والاشياء المرئية» وتبدو الطريقة هذه مثالاً متطرفاً لمبدأ (اورتيكاي كاست) للتجريد من الصفات الشخصية اذ لا يبدو مهماً ما اذا كان القاريء قادراً على الولوج في العلاقة ؟ وكل ما يهم في الظاهر، هو ان يكون النص تقريراً صادقاً للقاء المؤلف مع الشيء. إن بعض القطع تمثيلية على نحو معقول، واخرى متبذلة. ولكن ليس للكثير من القطع الاخرى صلة فاعلة بالادراك مع الاشياء المعلنة في الشروح التي تجهز بها اجزاء النص. واغرب من ذلك ان اللغة غالباً ما تنحدر الى لعبة الكلمات وتتخلى عن التمثيل لتنقاد الى إغواء التوريات والغموض والاستنباطات غير المناسبة والانماط النحوية او الايقاعية. واحدى الترجمات لاربع لـ «Chicken» (دجاجة) على سبيل المثال، تقرأ: «واحسرتاه» كلمة word قذرة. واحسرتاه طير bird قذر. واحسرتاه ثالث third قذر. واحسرتاه طير bird قذر. وهذا تصميم صغير له علاقة بالصفات العرضية (القافية في هذا المثال) اكثر منه بالمعنى. وهناك ايضاً حيل، مثل «Coach in China» (عربة في الصين) ,blow west carpet (يا سجادة هبي غرباً) و a rested development (تطور راكد) وكذلك صياغات نمطية One taste one tack, one taste one bottle, one taste one fish, one taste one barometer مثل «مذاق واحد طعام واحد، مذاق واحد قنينة واحدة، مذاق واحد سمكة واحدة، مذاق واحد ومحرار واحد».

ويشعر بعض النقاد ان نثر «الازرار الناعمة» ليس من غير بنية، كما يبدو للقاريء بل يجدون علاقات معقدة في لغتها. ومن مواضيع التحليل المفضلة الجزء الاول (الغرّافة، اي الزجاج القاتم). الذي يقرأ هكذا

> A kind in glass and a cousin, a spectacle
> and nothing strage a single hurt color
> and an arrangement in a system to pointing.
> All this and not ordinary, not unordered in not
> resembling. The difference is spreading.

ويشير (ميشيل هوفمان) Michael Hoffman الى العلاقات بين blind kind

kind-cousin و spectacle glass لكنه يعتقد انها غير مقصودة وتقتصر وظيفتها على اظهار ايحائية الكلمات . ويترجم (رشاد بروجمان) غموض الفقرة هذه في صيغة معنوية معقولة ولكنها تافهة ، معلناً ان لون Hurt هو الاخضر الرمادي او اللون الباهت للكدْمة وان (الغرّافة) Garafe (نظارة) spectacle لانها شيء ينظر اليه . وفي رأي (اليكراستيورات) Allegra Stewart إن القصد من نثر «الازرار الناعمة» هو إحياء وعي القارىء عن المعاني الجذرية للكلمات ، اذ تسمى (الغرّافة) ,Garafe a kind in glass and a cousin لان كلاً من glass و garafe مشتقتان من الجذر الهندو ـ أوروبي Ghar اضافة الى هذا فان glass (الزجاج) specatacle (النظارة) يلمحان الى البصر وان glass (الزجاج) هو blind (اعمى) ، لانه ليس واسطة بصرية في حد ذاته ، بل مجرد مساعد للعين . وتوضح التغييرات من هذا النوع ان «الازرار الناعمة» تتجاوز الاهداف التمثيلية التي بنيت عليها ، ومثل باقي الاعمال التجريبية ، تتجه نحو الخصائص الفطرية للغة .

كانت (كيرترود شتاين) قد استبدلت الاسماء بأسماء الفاعل كلما امكن ذلك ، لان الاخيرة اكثر تعبيرية عن الحاضر المستمر . وتظهر الاسماء ثانية في نثر «الازرار الناعمة» ، حيث يحتوي الكتاب الصغير مجموعة كبيرة متباينة منها . لكن تأثيرات المضارع المستمر ظاهرة في العديد من السمات الاخرى ، فغالباً ما تحل الصفات والعبارات الفعلية محل الاسماء ، وتوصف الصفات بأنها شروط وتستبدل الافعال بأسماء الفاعل ، او تُحذف كلياً لصالح العبارات التي تعكس موقفاً ما . وتعكس هذه الغرائب مفهوماً تكعيبياً مفاده ان الشيء قيد الوصف ما هو الا مقطع عرض «للعملية» التي و.ضعها (وايتهيد) في الواقع ، ويتماثل مع مفهوم وتكنشتاين من ان الشيء يحدد الموقع الذي يحتله في Sachverhalt ـ حالة الوضع العام . ويتم التقيد بالنحو تقيداً صارماً بصورة عامة ، ولكن دونما غلّو في التقليد . ويفيد منطلق القواعد في تأكيد التأثيرات اللامعقولة للكلمات ذاتها فحسب: A tiny seat that means meadows and a lap.se cud'dles with cheese' and nearly bats, all this went messed مقعد صغير يعني المروج . لحظة عناق مع الجبن والخفافيش تقريباً ، كل هذا اصبح فوضى وغالباً ما تخلط المفاهيم التجريدية والملموسة وكأن ذلك من

اجل الجمع بين الجوانب الحسية من الشيء ، وتلك المتاحة للفكر فقط . فإن «الصندوق» (Abox) مثلاً يقودها الى التامل بانه .

Out of kindness comes redness and out of redness comes rapid the same question, out of an eye comes research, out of selection comes painfull cattle

(من الرافة يأتي الاحمرار ، ومن الاحمرار يأتي نفس السؤال سريعاً من العين يأتي البحث ومن الاختيار تأتي الماشية المصابة بألم) وتمشي الافكار والتراكيب غير المتطابقة او التي لا صلة بينها سوية لتخلف تأثيراً اعتراضياً او تداخلياً يمنع فكرة ما من ان تكتمل .

وقالت (كيرترو . شتاين) إنها كانت تسعى في «الازرار الناعمة» الى لغة لم تكن اسماً للشيء بل التي هي ذلك الشيء الحقيقي بطريقة ما وان القصد الى «المادة خلق الشيء» هو الذي حفزها الى تجنب اللغة الاعتيادية المرجعية . وهذا السعي الى المحاكاة المتطرفة والى التهرب من العالم العقلي للصفحة المطبوعة واللجوء الى العالم المادي ، والى توحيد العقل والمادة لهو صفة مميزة للمحاولة الحديثة في ربط الفن والحياة عند مستوى اساسي لكنه يهمل جانباً حقيقة مفادها ان اللغة تتبع مبادىء الانتقاء والتجريد الخاصة بها ، بحيث يكون لها نوع مستقل من الواقع ، حتى عندما تكون حقيقية وتسيطر فعلاً على فهمنا للعالم المادي . والنقص الذي يحس به (نورثروب فراي) Nothrop Frye في علم البلاغة الفكري البحت يوجد كذلك في اللغة بصورة عامة «ما من شيء مبني من الكلمات يستطيع تجاوز طبيعية الكلمات وظروفها » . وللغة ـ أوبالاحرى ، لاي شيء اخر ذي إمكانات رمزية ـ خيار إما ان نعني او ان تكون شيئاً فيما يخص هوية معينة ، ولا يسعها ان تفعل الاثنين . وعليه فإن فكرة (كيرترود شتاين) أن بإمكان كلمة ما او مجموعة كلمات ـ بقدر ما يتعلق الامر بالوعي ـ أن تكون ، ذلك الشيء الحقيقي : ما هي إلا فهمها الاولي للمغالطة الساذجة التي تؤمن بأن الكلمات مرتبطة فطرياً بمدلولاتها اكثر مما برموزها الاعتباطية .

ويبدو ان سوء فهم (كيرترود شتاين) لدور الفن في ادراك الواقع يرتبط بسوء تركيب طبيعة الادراك الآني فقد اعتبرت الحاضر المستمر مثلما راينا وسيلة للوصول الى

الواقع باقصاء كل شيء الا الوعي الآني . لكن (بيركسون) انكر ان حالة إدراك كهذه يمكن ان تكون سهلة المنال .

> يشغل الادراك التام ... مهما افترضناه سريعاً عمقاً معيناً من الاستمرار بحيث لا تكوّن مداركنا المتعاقبة اللحظات الحقيقية للاشياء ابداً ... بل لحظات من وعينا . لقد قلنا نظرياً إن الدور الذي يلعبه الوعي في الادراك الخارجي يكمن في العمل سوية بواسطة الخيط المستمر للذاكرة والرؤية الآنية للواقع . لكنه لا يوجد لنا في الحقيقة . شيء ، آني ففي كل ما هو آني ، عمل لذاكرتنا ومن ثم لوعينا اللذين يندمجان سوية كي يفهما في حدس بسيط نسبياً ، عدداً لا نهاية له من اللحظات لزمن قابل للتقسيم الى ما لا نهاية ... إن وعينا يعرض لنا سلسلة من المناظر التصويرية ، غير المتصلة للكون .

ويحبس الكاتب في سمة المحاكاة لوسطهِ لان الادراك ذاته مقطوع عن التماس المطلق مع الواقع الخارجي بهذا النوع من الميزات «التصويرية» مثل الذاكرة ، والتمييز والفهم الحسّي . فكما أن هناك ، في تحليل (بيركسون) تناقضاً بين حياد المادة الموضوعية الفنية الواضحة للادراك ، فكذلك لابد أن يكون هناك اختلاف متطرف بين الشيء واللغة التي تقوم بعكسه . فالمرء لا يستطيع أن يصور الشيء بل يصور معرفته عنه فقط . إن محاولة (كيرترود شتاين) لتفنيد إنكار (بيركسون) للإمكانات العلمية للإدراك التام ، تشتمل على خلط الوعي بالحقيقة وخلط اللغة بالشعور وقد ضحت بالادوات التي تجعل الإدراك ممكناً في محاولتها تجنب المعرفة وتحقيق الاتصال بالواقع بالتسلل الى الممر الضيق للحاضر المستمر . إن إضعاف الإدراك الذي يحدث عندما تحاول التخلص من القيود الضرورية له ينعكس بطبيعة الحال ، في اضعاف منابع اللغة الواضحة في كتاباتها .

وقد اعتاد الكتّاب التذمر من قصور اللغة عن الوفاء بالاغراض التعبيرية ، وبدلاً من ان تظهر (كيرترود شتاين) كيفية التغلب على هذا النقص ، فانها تقوم بتعزيزه على ما يبدو . إن لغتها المحددة ، الضيقة المتكررة تشبه شبهاً تاماً الحوار في اعمال (ببكيت) و(ايونسكو) و(بنتر) التي تعبر عن الوعي القزم للعقول المضطهدة المعزولة

الفَقَرة . إن نثر (كيرترود شتاين) ، يتوقع مقدماً فشل البحث عن الذات . وكسجل لذلك الجزء من الواقع الذي تهضمه الذات هضماً تاماً وهو الوعي الآني فانه ينجح على ما يبدو فقط في توضيح وجهة نظر (ف . هـ . برادلي) القائمة على أن الذات مركز محدود للغاية . وهو يظهر أن ما يمكن اقتناؤه بالآنية المطلقة ، لا يكاد يكون خليقاً بالامتلاك وان على العقل ان يمدد ويضاعف ذاته من خلال طاقاته الخيالية إذا ما كان عليه ان يجد رؤيا للحياة جديرة بالعيش . ويتصارع عملها مع عيوب وامكانات اللغة ولا يؤدي الى تعزيز هذه الامكانيات عن طريق الغاء الذكريات والمرجعية والتعبير عن العواطف بل كل وظيفة تقوم بها اللغة والاحوال الاعتيادية . وعلى اية حال فإن مثالها مفيد لانه يبين ان الكتّاب بخلاف الرسامين ، لا يستطيعون التجريب بدون ان يدفعوا الثمن الى المتطلبات المتأصلة لأداتهم التعبيرية التي هي في الاساس واسطة التعبير عن المعنى .

هولم وباوند Hulme and Pound

يبدو ان الغرض الرئيس للكتّاب الذين التقوا بـ(ت . ي . هولم) و(باوند) لمناقشة الشعر في مختلف مطاعم لندن بين ١٩٠٩ و ١٩١٤ هو تمكين الشعر من تحقيق اتصال حقيقي مع الواقع على الرغم من ان هذا الغرض سرعان ما اخذ يتنافس مع اغراض اخرى . لقد طالب (هولم) بالتمثيل الدقيق الواضح النزيه ووضع (باوند) «المعالجة المباشرة لـ(الشيء)» شرطاً من شروط التصويرية : وثمة حاضران متباينان تماماً عززا الدعم من اجل التمثيل الصادق للواقع الخارجي بين الكتّاب المحدثين . احدهما التطلع الاخلاقي المألوف لقول الحقيقة : وهو هدف يبدو في ظاهره بسيطاً ولكنه يتشعب عند التحليل الدقيق الى مبدأين متناقضين مع المبدأ الاصلي : الانطباعية ، وهدف تصوير ما يجب ان يكون وليس ما هو كائن . وقد بدا ممكناً في اول الامر تتبع الهدفين كليهما في آن واحد . إن اعلان باوند في رسالة مبكرة انه يريد «رسم الشيء مثلما أراه» يعبر عن الايمان بعملية الإدراك . لكنه كان في مقدوره كذلك القول بأن

الحالة العامة للدولة تعتمد على تـوضيح معنى الكلمـات ، التي تعطي مَلَكَة اخبـار الحقيقة اكثر من قوة المحاكاة .

وكان الحافز الثاني جمالياً . فاحساس (هولم) بأن الدقة والمباشرة تولدان المتعة ، ومبدأ (باوند) : إن الشعر يجب ان يتألف من الجزئيات الملموسة لانها توقظ استجابة كاملة هي اجزاء في مجموعة واسعة مختلفة من الرأي الذي يرى القيمة الفنية إضافة الى الاخلاقية في التحليل الدقيق . ومثلما مرّ بنـا ، فإن التمثيـل المبني على أُسس اخلاقية او جمالية ينزع الى التحول الى المثالية بل الى الشكلية ايضاً ، والى فقدان ضرورته في المحاكاة ، ولكن مهما كانت المبادىء التي تدعم مبدأ المحاكاة فقد اتفق الجميع على انه اذا ما اريد اتباعه في الزمن الجديد المتاح ، فانه ستكون هناك حاجة الى الابداع والتجريب في اللغة .

ولم تعرف جماعة لندن شيئاً عن (كيرترود شتاين) ، لكنهم شاطروا وجهة نظرها في ان اللغة يجب ان توضـع في علاقة مباشرة اكثـر مع الحقيقـة ، وكان (هـولم) مثل (شتاين) متأثراً بـ(بيركسون) بعد ان التقاه في اوائل ١٩٠٧ واصبح مفسراً نشطاً لافكاره ، وان كانت لا تتطابق كثيراً مع الافكار الخاصة به . وكان (هولم) منظِّراً يجنح نحو النزعة المطلقة ولم يكن تأكيدهما للآنية سوى جز من نظرية اكبر للفن كانت تؤدي الى اتجاه مختلف تماماً . وقد تبنى مبدأ (ولهلم ورنكر) W. Warringer المتضمن ان الفن التجريدي الهندسي يجسد رغبة للاستقرار الروحي للتنبؤ بأن ثمة فتـرة فنية أخذة بالاقتراب ستعارض التمثيل وتعبر عن ذاتها من خلال التجريد . ان ولعه بهذا النوع من الفن قادهُ الى إدراك ان التجديد ضروري اذ حـل محل المـذهب التمثيلي الإنساني لانه فنٌ يمتاز بالثبات والاستقرار . وقد اتجه (هولم) في خطوتـه الثانيـة لتعليله المنطقي الى افكار (بيركسون) . وقد وجد تفسيراً للخاصية المحددة المبتذلة للإدراك والتعبير الاعتيادي في رؤيا (بيركسون) ان الذكاء كـوظيفة ذرائعيـة يشوه الواقع عن طريق تعبئة المعرفة بأساليب تجعلهـا قاعـدة مفيدة للعمـل . ومن اجل التخلص من صيغ الادراك هذه ، يجب على الفنان أن ينزعها عن قدراته الادراكية ويواجه الواقع في حالة من التحرر من الضوابط المسبقة ، وهذا برنامج يتطابق مع مبدأ التقريب لـ(شكلوفسكي) Shklovsky.

وهذه هي النقطة التي تدعم عندها فلسفة (هولم) في التمثيل . وهو يرى الفنان انساناً حراً في تأمل الاشياء مثلما هي ، واكتشاف طرق بديلة في التعبير عن المدارك العامة التي باتت تقليدية بواسطة الذكاء . والغرض الوظيفي الذي تؤديه . ان (هولم) مولع بالمباشر والدقة والطراوة والسمة الفردية والقيم الاخرى للتمثيل وفي الصيغ الجديدة للتعبير التي تتطلبها ، وعندما نتبعه اكثر ، فأننا سوف نواجه اسئلة ذات تأثيرات جمالية ونقلاً للمشاعر ، التي هي اجزاء مختلفة من موضوعنا . لكن تعريفه للفن يؤكد القيم ذات الصلة بالتمثيل ، ويعلن ان الخروج على اللغة المألوفة ضروري لهذه القيم ، في الوقت الذي يدلل ضمناً على انها في التحليل الاخير قيم جمالية حقيقية .

> يمكنك تعريف الفن اذن على انه رغبة عاطفية في الدقة ، والاحساس الجمالي على انه الاثارة التي تتولد من الاتصال المباشر ، فاللغة الاعتيادية لا تدخل شيئاً في الفردية والطراوة للاشياء . وطالما تبقى تلك الخاصية ، فاننا نعيش منفصلين عن بعضنا فالفن الخاص الذي يهمنا هنا ، على اية حال ، يمكن ان يعرف كمحاولة لنقل شيء تخفق اللغة والتعبير الاعتياديان عن فهمه .

بيد أن هذه العبارة المقنعة لصالح التجريب تصحبها ايحاءات عملية معتدلة على نحو مخيّب للآمال ويستنتج (هولم) أن الكاتب «مجُبَر على اختراع استعارات جديدة وصفات جديدة» ولكن ليس لأغراض تمثيلية بحت لأن الواقع الحدسي مثلما قال (بيركسون) ، لايمكن بلوغه بأية طريقة ثابتة ، ولايتيح (هولم) أيّ أمل يمكن أن يضاف الى اللغة . إن المحاكاة تولّد السرور الجمالي بالاقتراب من الواقع اكثر مما تفعله اللغة الاعتيادية ، وليس بالضرورة تحقيق الاتصال به . فالمهم هو السمو على الحدود الحاضرة . الا ان اللغة عادة غير شخصية ولا يمكن التنبؤ بها ولهذا تأثير يجعلها في حالة اتصال مقنع مع الحقيقة ، الاحساس الجمالي الجوهري الوحيد الذي تولده فينا إن : دعوة (هولم) الى الدقة هي في الاساس من اجل الواقع ، ثم من اجل مقاومة التعبير الذي يعتمد على العرف . ويقول «إن الفكرة غير مهمة ابداً . المهم هو التمسك بالفكرة ، من خلال التأثير التحولي المطلق لاقحامها في وضع لا لبس فيه » البقاء في وسط الامواج . وتنقل صورة (هولم) بحيوية الجهود التي ينبغي على الكاتب أن

يبذلها لمقاومة التأثيرات المفسدة التي تُهدد بها اللغة موضوعه . وقد اعجبه هذا المعنى لانه طريقة «للبقاء» . تقف بوجه التدفق البيركسوني عديم الشكل ، المتمثل في غرس وتد حاد في جنب اللاشكلية ، والحصول على قاعدة للفن التجريدي الهندسي ، اللاتمثيلي تماماً الذي أثره حقاً .

ومن ناحية اخرى فان (هولم) استسلم للاعتقاد بأن اللغة ما كانت لتستطيع ابداً ان تشترك في الواقع مهما كانت درجة معالجتها له قريبة بحيث يبقى الناقل والشيء المنقول عنصرين منفصلين . إن فن الشعر التصويري لـ(باوند) يزيل هذه الفجوة ويؤكد ان بامكان اللغة ان تمتلك ، وتدخل في القصيدة خاصية الواقع ذاته . ان مَثَلهُ هو تلك اللغة التي تنافس الواقع عن طريق الإمعان في الملموس والخاص كليهما وحث الوعي من اجل ربطه بالكونيات كي يستخرج منه فكرة ذات معنى . بيد ان (هريرن . ن . شنايدو) H. N. Schneideu الذي اظهر على نحو مقنع ان عاطفة (باوند) نحو الخصوصيات كانت جانباً من بحثه عن المعاني الكونية يذهب مثلما تشير اليه القصائد التصويرية وما بعد التصويرية ، الى أنه اعتبر الخصوصيات مصدراً للكونيات ، وتابع مطلبه من خلال «الاسناد الموضوعي » وكان (باوند) مدفوعاً بالاقتناع بأن الخصوصيات وحدها هي التي تبعث الحياة في العلاقات الكامنة بين العوالم في دعوته الى «الموضوعية ثم الموضوعية مرة اخرى» قائلاً «ان اللغة مصنوعة من الاشياء الملموسة» ومجادلاً في ان صحة الحالة تعتمد على «تطبيق الكلمة على الشيء» ومشيداً بشعر (هاردي) مثلما فعل بعد الفترة التصويرية بوقت طويل ، لانه كان مشدوداً الى الواقع وكان دافع (باوند) الاعتقاد بأن الخصوصيات هي التي تُحيْي العلاقات الكامنة بين الكونيات وقد قال : «جميع المعرفة مبنية من مطر الذرات الحقيقية ... » ، وقد اشاد بـ«اهل دبلن» و«صورةُ الفنان في شبابه» لانهما صقلتا الواقع الذي كان مثار اعجابه في نثر كتّاب روائيين فرنسيين معينين في القرن التاسع عشر وجعلتاه وسطاً للدقة النفسية . وقال : إن اعمال جويس واليوت ، رغم اهتمامها بمشاهد محلية ، فأُنها تشكل حقائق عامة عن العالم الحديث : الفن لا يتجنب الكونيات بل يطرقها طرقاً قوياً من الخصوصيات . وكان (كونفشيوس) قد نصح بأن المعرفة يجب ان تكون مبنية على «المظاهر الملموسة» ويوضح (باوند) سبب ذلك في ان التجارب الاولية فقط هي التي تستطيع ان تشغل المدارك وتولد الاقتناع العام .

إن مطابقة الخاص مع الكوني ، من وجهة النظر الافلاطونية ، التي سعى (باوند) لتحقيقها ، تناقضية ، لان الخصوصيات لا يمكن ان تكون إلاّ مؤقتة بينما يجب ان تكون للكونيات الديمومة ، الا ان التوفيق بين الاثنين هو من الموضوعات الرئيسية الملحّة للفلسفة والدين ونظرية الشعر . ويبرز وصف (هيگل) لعملية التوفيق هـذه «الملمـوس الشامـل» Concret Allgemeine في النشيد الثـامن VIII Canto وحيث يشترك في بيت شعري مع اسم آلهة (بوسيدون) Poseidon ويمتلك الملموس عند هيگل الحالة الكونيــة بفضل الهـامه في المطلق ، والكـوني المحسوس الحتمي هو المطلق ذاته ، بطبيعة الحال . إن هذه الروابط الميتافيزقية متساوقة تماماً مع فكرة (باوند) عن الواقع كمزج بين المؤقت والابدي ، المباشر ، وما يفوق الوصف . ولكن اسهامه في المسعى التقليدي لتوحيد الخاص والكوني في نظريته عن «الصورة» Image هو الشيء الخاص الذي يقوم باشعاع المضمـون الكوني من خـلال صلته بالاحاسيس التي لها حالة ثابتة في التجربة البشرية . ولابد من إرجاء مناقشة نظرية (باوند) حتى فصل لاحق ، ولكن من المفيد هنـا ملاحظـة ان «الصورة» تستـدعي مفردات لغوية مرجعية للوهلة الاولى ، معتمدة في تأثيرها على الواقع الوجودي .

وقد رأى (دونالد ديفي) Donald Davie انه بينما احاط (اليوت) والرمـزيون مداركهم بستار من مشاعرهم ، فان (باوند) تبنى شيئاً يشبه الموضوعية العلميـة بالولوج في طبيعة الظواهر في «موقف من التيقظ التبجيلي امام العالم الطبيعي » .

الضوء الذي يسقط خلال الماء الاخضر الباهت
مثل ظل سمكة .

يؤثر في العقل كإجلال مخلص لقوة «المظاهر المحسوسة» لدى (كـونفشيوس) ، المتجلية في احدى اكثر لحظاتها زوالاً ، وحتى وان لم تتضمن أي كونيات . لان (باوند) أحسّ بأن الشاعر بانغماس ذاته في العالم المادي يكتسب كلاً من المعرفـة والنغمة المناقضة لها والبراءة الثمينة والحياد . ووصف في مقال له عام ١٩١٢ بعنوان «حكمة الشعر» عمل الفن والتجربة المدرك بصورة موضوعية لقوى موازية تحرر العقل من التصورات السابقة :

إن وظيفة فنّ ما هي تحرير الذكاء من طغيان العاطفة ، او ... تعزيز

ملكات الادراك وتحريرها من العوائق ، مثل الامزجة القائمة والافكار القائمة والاعراف ، من نتائج التجربة الشائعة ولكن غير الصورية ، والتجربة التي يقحمها الشخص الذي يمر بالتجربة ، وليس قوانين الطبيعة الحتمية .

وتفصح العبارة عن بعدٍ مدمرٍ غير متوقع في المبدأ الاول للتصويرية : «المعالجة المباشرة لـ «الشيء» ، سواء أكان موضوعياً أم وجدانياً ، وتعطي صدى لوجهة نظر (هولم) في ان احد اغراض الكتابة الدقيقة «البقاء في وسط الامواج» وهو الغرض السلبي لمقاومة العوائق الوجدانية . وقد اشاد (باوند) بالقصيدة الغنائية Conzone لـ(جيدوكافالكانتي) Guide Cavalcanti المسماة Donna mi prega لانها كانت خطيرة ، بالنسبة للنظام الفكري للقرن الثالث عشر ، مظهرةً استقلالاً عقلياً يعتمد على التجربة اكثر منها على السلطة . وقال ان روح القصيدة هي من اجل «... التجربة ... ضد طغيان القياس» وهي تستخدم استعارات دقيقة تتناقض مع الصورة المجازية البتراركية Petrarchan المنمقة . وقد صرح (باوند) بأن هولم اندهش حين قيل له بأن لغة (كافالكانتي) Cavalcanti تتطابق مع احاسيس معينة . إلّا ان سبب اندهاش (هولم) ربما كان اكتشافه ان (كافالكانتي) كان قد توقع مبدأه في ان لغة الشعر يجب ان تجسد احاسيس فردية . وقد عبّر كاتب روسي عن اعتقاد (باوند) في وظيفة الخصوصيات في الشعر تعبيراً مناسباً عندما كتب اليه بخصوص» قصائده «ارى انك ترغب في اعطاء الناس أعيناً جديدة ، وليس في جعلهم يرون شيئاً خاصاً جديداً .»

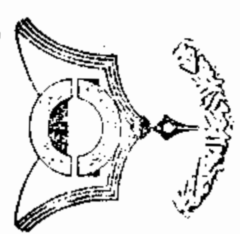
وكان لمخطوطه (ايرنست فينولوسا) Ernest Fenollosa التي وقعت في ايدي (باوند) عام ١٩١٣ ، والتي نشرها في سنة ١٩١٨ بعنوان «الحرف الصيني المكتوب كوسيلة شعرية» الاثر الكبير على رغبته في جعل اللغة في علاقة وثيقة بالواقع . وقد وصف (فينولوسا) رموز الكتابة الصينية بأنها «صورة اختزالية» حية لعمليات الطبيعة التي تحاكي ما تعنيه محتفظة بعلاقاتها مع العالم المادي حتى بعد ان تكون معانيها قد جعلت تجريدية اومجازية . ولابد من ان تكون الكتابة الصورية (الصينية) قد بدت لـ(باوند) مثالاً لا ينكر على «تطبيق الكلمة على الشيء» . او بالاحرى على الافعال والعمليات ، التي تكون الاشياء فيها مجرد مراحل ، كما يذكرنا (فينولوسا) . وقد قال (فينولوسا) إن الكلمات الصينية لفظية verbal في الاساس ، تجسد تفاعلات

الواقع ، بدلاً من تمجيده ، مثلما تفعل الكلمات الاسمية في اللغات الصوتية . وهو يقرّ بأن المتكلمين الصينيين ليسوا واعين عادة بهذه العناصر لان الخاصية التمثيلية للكتابة الصورية قد اصبحت تقليدية تماماً ، وغالباً ما تفقد تماماً بل حتى تلك الجذور التي تمتلك فعلاً قيماً للكتابة التصويرية ، غالباً ما تُستخدم لوظائف صوتية اكثر منها لوظائف صورية لكن (فينولوسا) لا يعتقد بأن اللغة في مجملها لم تكن اصلاً كتابة تصويرية وتستطيع العين الغربية الساذجة ايجاد آنية الكتابة التصويرية التي تفتقر اليها الكتابة الابجدية (في الامثال البسيطة التي يختارها لتوضيح افكاره) .

ويقول (باوند) ان للكتابة الصورية ميزة المحسوس التي تحول دون الامور التافهة . وقد اعتبر فتكنشتاين الكتابة ، الهروغليفية ، نظيراً لتصريحه بأن القضية المنطقية «صورة للواقع» تماماً مثلما اعتقد (فينولوسا) بأن الكتابة الصورية «قريبة من الطبيعة» ووجد (باوند) في الصينية الاكتمال الذي عزاه (فتكنشتاين) الى اللغة عامة ـ عدم القدرة في الابتعاد عن الواقع دون الابتعاد عن اللغة ـ ولا يعرض الموضوع بالمحاكاة المباشرة بل بالتقاط سماته الجوهرية مثلما يفعل التسجيل او النوته الموسيقية ، وفق قوانين التحول الثابتة . وقد دُهش (باوند) غاية الدهشة بفكرة (فينولوسا) في ان التقليد الصيني لا يترك الخصوصيات في المؤخرة عندما يرتقي الى المستويات غير الملموسة من الاتصال لانها تعبر عن التجريدات عن طريق تجميع العلامات في مركبات ، بحيث ان الرمز الذي يعبر عن الوضوح على سبيل المثال (明) mingz والذي هو واحد من الرموز المفضلة لدى باوند ، يربط الجذرين اللذين يعنيان الشمس والقمر . وبهذه الطريقة تعبر الخصوصيات ذاتُها السياق الذي تكتسب ضمنه معنى عاماً . وقد يبين (باوند) كيفية تكييف هذه الطريقة في الشعر ، حسب مقترحات (فينولوسا) بتوضيح مغزى التفاصيل في احدى القصائد الصينية التي قام بترجمتها ، بضمن سياقها الثقافي . ولعل الترجمة مبنية على تفسير ...ر في وجد في دفاتر ملاحظات (فينولوسا) التي غالباً ما تقدم مرادفاً انكليزياً لكل رمز من رموز الكتابة الصورية . وكانت مهمة (باوند) ملائمة الوحدات سوية بطريقة من شأنها تحديد الموقف .

شكوى سلم الجوهر

الدرجات المجوهرة بيضاء الان تماماً بالندى



قد تأخر الوقت وها هو الندى
يبلّل جواربي النسيجية
اسدل الستارة البلورية
واتأمل القمر في الخريف الصافي

وتوضح ملاحظة (باوند) ان القارىء سيعلم من التفاصيل ان القصيدة تخبر كيف ان سيدة من البلاط في قصر قد وصلت مبكراً منتظراً عاشقاً ، دون جدوى لا يمكن غفران غيابه بسبب العطش . وتبرز التفاصيل موقفاً عاماً وما وراءه ، بل حتى موقفاً عاطفياً عاماً اكثر من الأسىٰ وخيبة الأمل . وهذه الفكرة من المواضيع التقليدية في الادب الصيني . وهي تجسد واحدة من الحالات الثابتة للانفعالات التي رأى (باوند) ان الشعر يجب ان يوجّه ناحيتها ، لكن خصوصية التفاصيل لم تصبح غامضة بمغزاها العام . ويشكل التفصيل وما يشير اليه وحدة ، وهذا حسب اعتقاد باوند ، هو ما تفعله الكتابة الصورية ذاتها .

وليمز وكمنكز Williams and Cummings

تتشعب اللغة والواقع في شعر (وليمز كارلوس وليمز) William Carlos Williams في نوع من المعجزة الحتمية . وتتحقق هذه الاستقامة بسلسلة من الخطوات التي تبدأ بثورة ضد الاعراف وفيها ، كما يقول (وليمز) «قد ثُبِّت كل شيء مألوف بمسامير ، وجرّد من حرية العمل وأبعد عن الاستخدام » وإذا اراد الشاعر ان يهرب من هذا الاعتقال فعليه ان يفتح نفسه للتجربة المباشرة لعالم غير معروف ، عالم خالٍ من الدلالات من اجل استعادة احساس بخاصية الوجود المستقبل او بالواقع الذي نحس به في ذواتنا ، وعندما يعود الى الكتابة فإن هذا الحس يعمل بمثابة معيار لاصالة كلماته فيغربل الكلمات المستعارة من التقليد ولا يسمح إلا بالكلمات التي تشترك في «الوجود المستقل» الذي تتمتع به الامور الواقعية الاخرى والصورة

الذهنية التي يستخدمها (وليمز) لهذه العلاقة المشتركة ناجحة على نحو خاص «ليست الكلمة محررّة وعليه فهي قادرة على توصيل التحرر من حالات الثبات التي تحطمها الى ان يتم توليفها بدقة مع الحقيقة التي يمنحها الواقع ، فتحرر من ضرورة كلمة ما بفعل واقعها الذاتي لتطلقها وتبعث فيها الحيوية في نفس الوقت ، ولا تكرر الكلمة الحقيقة فحسب بل «تولف معها» لتكتسب الخاصية التي يدركها الخيال كوجود ذاتي حقيقي . اما عدم كون هذا نقلاً حقيقياً بل شيئاً حققّه عقل الشاعر فواضح في فقرة سابقة ترد في كتاب اخر ، حيث حقق (وليمز) على ما يبدو بعض المضامين الاخرى لهذه الصورة الذهنية : «إن المرء لا يحاول ببراعة النجار مزج أنغام المزمار بالكمان ... انما تمزج موسيقى الالات وهذا لا يقوم به النجار بل المؤلف الموسيقي بفضل الخيال » .
وتقاس الكفاءة الذاتية للكلمة بإزاء الكفاءة الذاتية للحقيقة تماماً مثلما يقاس (A) الكمان مع (A) المزمار فإذا تحقق تماثلها ، فإنهما يتحرران من بعضهما . ووجه نظر (وليمز) هذه نقيض نظرة (بيركسون) . فالشيء بالنسبة الى (بيركسون) خيال مستخلص من سيل الاحداس ويظهر الى الوجود بفضل الكلمة . لكن استقلال العالم المادي بالنسبة الى (وليمز) دعم ضروري لاصالة اللغة .

وما ان تتوطد اصالة اللغة بهذه الطريقة حتى تكون الكلمة طليقة في الاسهام بقصيدة ليس لتصميمها الا علاقة ضعيفة بالحقيقة ، تماماً مثل النغمة الموسيقية التي تكون حرة في الاشتراك في تكوين اللحن بعد ان تقرر طبقتها . وعليه فإن التمثيل الدقيق يحرر الكلمة ، على نحو موهم بالتناقض ، من «ثبات» التمثيل المحض . وهي لا تجرد من معناها ، لكنها عندما تشترك في قصيدة ، فانها تُحرّر من الميزة المألوفة لذلك المعنى عن طريق نقلها الى وسط اخر ، وهو الخيال» . والشيء الذي تمثله ضرورة مسبقة ، لانه يقوم بوظيفة الوسيلة التي تشحذ نصل المعنى الذي يمكّن الكلمة من أداء عملها ويذكر (وليمز) ، في وصف تأثير شعر (ماريان مور) Marianne Moore مفهوماً له صلة باستخدامه للغة على حد سواء . الكلمة «النظيفة» التي عولجت بالحامض لازالة الاوساخ عنها وغسلت وجففت ووضعت بصورة مستقيمة على سطح نظيف ، ان التركيب البسيط النشط لقصائد (وليمز) يساعد في تنقية كلماته بهذه الصيغة ، كما بيّن (ج . هـ . ملر) G.H.Miller ، ولكن ثمة عامل مظهر اخر هو المدلول الذي يحتكر الانتباه كشيء ملموس ، ويبدد القرائن الثانوية بحيث يمكن للمرء ان يقول

الان إن هذه كلمة ، والان يمكن ان تستخدم ، ولكن كيف ؟ ولعل القصيدة التي تلي تفسير (وليمز) لكيفية «توليف» الكلمات بواسطة الواقع بحيث تكون طليقة لان تسهم في موسيقى الشعر ، مثال لما يقصده :

سوزان ذات العيون السود

برتقال ريّان

حول اللب الارجواني

النرجس الابيض لا يكفي

الحشود بيضاء

مثل الفلاحين

الذين يعيشون في فقر

لكنك غنية

في اللمجية

ايتها السمراء

العربية

الهندية

فالكلمات تسهم في التصاميم التي تطور بضمن القصيدة التي ليس لها إلّا صلة ضئيلة بمعانيها ، ومع ذلك فالمعنى قاعدة اساسية لكل كلمة . وفي ميزان الالوان والخصائص المرتبطة بالوردتين فإن «بياض» النرجس و«بياض» الفلاحين الفقراء متغيران لفكرة واحدة ، مثلما ان «ارجوان» عيني سوزان السود و«سمار» المرأة الشرقية ، ومن الناحية الاخرى فإن لفظتي «الاغنياء» و«الفقراء» لهما ظلال اصيلة من المعاني ، لكن مدلولاتهما بضمن القصيدة لا تتبدل . (على اية حال فإن كلمة «الفقراء لا ترد الا مرة واحدة) . إن تحريات (وليمز) الدقيقة للغاية في الاستخدام الشعري للكلمات تحول الدلالة الى الوظيفة الشعرية . ان الملاحظة المحسوسة النزيهة والتحقيق الصحفي امران ضروريان بطبيعة الحال ، فمن شأن الشعور الذاتي ان يعيق التأثير الدافق الذي يكاد يكون ملموساً للدلالة . ان عزل الكلمات والعبارات في اسطر قصيرة جانب اخر لهذه الفكرة . فلا شيء يمكن ان يكون ابسط من «المرأة السمراء» ، ومع ذلك فإنها في وضعها الحالي تتيح سطحاً نهائياً لالتقاط المعاني المتصلة بالوردة فأدوات الوصف

المتنافرة ، «عربية / هندية» تـزيد غنى الصـورة وتنشر التأثـير المرجعي لـ«المـرأة السمراء» .

وثمة مرحلة من الوعي (لوليمز) متصلة في صمت بالواقع الملموس :

الاوراق تتعانق

في الاشجار

انه عالم

خال من الكلمات

لا شخصية له

لكنه واضح ان «المعالجة المباشرة» لا يمكن ان تكون الآ نسبية وانه لابد من وضع الواقع المادي بضمن مملكة الخيال اذا ما اريد النفوذ اليـه عن طريق الاحسـاس والدلالة . ولا يمكن بلوغ الواقع الحقيقي إلا بترك قيود الدلالة التقليدية الى تفاصيل الواقع الفعلي وهي تلج الوعي . لكن هذه الاصـالة مكـانها الخيـال وليس الواقـع الخارجي .

ان اسهام الخيال في خلق التأثير ، وإن لم يكن حقيقة الآنية ، واضح كل الوضوح في شعر (ي . ي . كمنكز) E. E. Cummings فالتناقض الممكن بين المظهر والواقع لم يقلق (كمنكز) باعتباره فردانياً فوضوياً ، ولم يأبه بحقيقة ان الاشياء قـد توضـح حقائق جوهرية للادراك : فالمظهر بالنسبة اليه واقع والادراك حقيقة . ولم تكن للآنية صلة ما بمحاولة (باوند) او (اليوت) في التخلص من تدخـل المشاعـر الخاصـة او التساوق المنظم لظواهر (وليمز) بل العكس ، فالاحاسيس والانطباعات هي مواضيعه الحقيقة فابداعاته الساذجة غير موجهة نحو ادراك اكمل للشيء بل الى تسجيل ذاتي أدق لرد فعله على الادراك . وهكذا يمكن القول إن (كمنكز) يتجنب الفخ المتأصل في التمثيل الموضوعي باتخاذه منهجاً مختلفاً تماماً . ولكن حتى إذا قصد من المنـابع الجديدة التي ابتكرها التعبير عن انطباعه عن الشيء ، وليس الانشغال بكفاح عقيم ضد الموضوعية ، فانها تحقق فعلاً دقة تمثيليـة رائعة وانتعـاشاً ، وتنفض عنهـا التأثيرات المخدرة للاداء المألوف .

وقد كتب (كمنكز) عن الوعي الحاضر ، شأنه في ذلك شأن (كيرترود شتاين) فكل قصيدة تمثيل ثانٍ اشبه بشريط وفلم عن لحظة ما حيّة اقتطعت واطلقت من الماضي

والمستقبل . وله عدد من المصادر لتجميد اللحظة وتكثيف عدد من الانطباعات في لمحة آنية منفردة من اجل تحقيق التأثير الحديث المتميز للعملية الفضائية . ويتحقق هذا احياناً بتقسيم العبارات او الكلمات المنفردة ووضعها في اجزاء مختلفة من القصيدة ، تفصل بينها مادة اخرى . وعلى النقيض من (كيرترود شتاين) ، فان (كمنكز) لم يحدد نفسه ، على اية حال ، بالحاضر الحقيقي ، او يجعل من نفسه مسجلاً سلبياً للحظة الادراك فقصائده مصوغة ومستنبطة ، وحصيلة براعة فعالة تعمل باتجاه عدد من الاهداف التي يتمثل احدها في التعبير عن الانفعالات المباشرة . وهو يعمل بحماس من اجل تعزيز القدرات النطقية والتمثيلية للغة ومضاعفة امكاناتها اللفظية واضافة امكانية تصويرية محققاً بذلك نجاحاً افضل مما حققته (كيرترود شتاين) في سعيها الى ايجاد «الكلمات التي تجعل كل ما انظر اليه ، يبدو مثل ذاته» .

وفكرة الوجود المجرد في عمل (كمنكز) ، كما هو الحال في عمل (كيرترود شتاين) و(و . ك . وليمز) ، قوة منشطة غير مضمونة ابداً ، ومشهورة دائماً . إن (كمنكز) واسع البراعة في استنباط الكلمات المركبة التي هي غير منطقية ولا تمثيلية في الوهلة الاولى ، لكنها مع ذلك تفلح في تسجيل بعض الجوانب المهمة لتجربة ما ، لتضعها بوضوح امام القارىء . ويتحدث في كتابه الشعري الاول الشهير Chanson Innocentes عن عالم الطفولة فيراه مثل «مذاق الطين ـ الطيب»، و«الحساء المدهش» ، وبأسلوب مختلف تماماً ، يرى (كمنكز) المومس وهي واحدة من موضوعاته المفضلة «في «وضع فضاء من الانين » وعندما يذهب لمساعدة امرأة ملقاة في الشارع ، يرفع «راسها الشبيه بالدمية» ؛ فمن عجائب الرجال عامة انهم «رافعات حركية صغيرة» ، وليست هذه المغامرات ناجحة دائماً ، بعضها تدهشنا كالاطلاقات في الظلام وقد ضلت سبيلها ، مثل «الأنامل الدقيقة» وشفق«النساء الملونات»والتي تخطىء الآنية تماماً ، مهما كان الشيء الاخر الذي تحققه . لكنه من الملاحظ ان (كمنكز) اقل حظاً في النجاح عند التوفيق بين الصفات والاسماء بضمن الحدود المتعارف عليها ؛ وتوضح لنا ذلك سلسلة من المحاولات . فللمرأة الثملة «يدٌ مضحكة واحدة» ؛ وللرجل الضخم «أيد بائسة قذرة» ؛ لكن للمرأة البسيطة البليدة «ايد غبية» ، وهذا ربط غير تقليدي مباشر حقاً .

والكثير من قصائد (كمنكز) في العشرينات عبارة عن صور أو أوصاف منجزة دون

أي ابداع طباعي . وغالباً ما تمتلك زهواً وأبّهة باروكية (لا سيما عندما يكون الموضوع عن مومس) ، لكنها تعبر عن احساس بالادراك المباشر للشيء . فعلى سبيل المثال يتضح من وصف كهذا :

زحفت القصيدة على بطنها مارّةً بي
مثل جيش واحد . من منخريها حتى قدميها
فاحت منها رائحة الصمت . والمربط الملهم
لقدمها السعيد جمع شهواتي المنفردة
في كتلة واحدة
كان شعرها مثل غاز
يحوي شراً عند اللمس (ص١٠٧)

أن التصريحات الموضوعية في الشكل ليست اكثر من مجرد تقارير عن الاحساس ، فليس هناك محاولة لتجريد الكلمات في ظلال المعاني من اجل الفوز باستقلالها عن الشعور وارسالها بثبات في المعنى المرجعي كما هي الحال في شعر (وليمز) . بل العكس ، حيث يقصد (كمنكز) الى ضغط اكبر قدر ممكن من الاحساس في سلسلة من النقاط الانفجارية الحيوية . ولابداعاته الطباعية السيئة الصيت من الوظائف ، احداها بالتأكيد هي تلك الخاصة بتقليد الشيء من خلال العرض المرئي المباشر . وفي الوقت الذي تختلف مساعيه بهذا الاتجاه نوعاً ما عن مساعي (جورج هوربرت) George Herbert و(ابولونير) Apolinaire، طالما ان كمنكز لا يصوغ عادة أسطره لكي تتخذ شكل الاشياء فإنها غالباً ما تشبه طرائق (مالارميه) في «دفعة كشتبان» un coup de Des، في توظيف اشكال الحروف ، وعلاقات التنقيط والاوجه المختلفة للاحرف الطباعية ، لتحقيق تأثيرات مرئية اكثر منها معنوية . وهذا النهج محاولة من اجل «تجاوز طبيعة واحوال الكلمات» دون التخلي عن الكلمات تماماً .. وهي لا تقوم بمحاولات جدية نحو التمثيل لكنها تمنح القصيدة فعلاً حضوراً مادياً ، كما ان ائتلاف الصيغة الاستطرادية في كلماتها مع الصيغة الوجودية في مظهرها تحد جدي لاحساسنا بالصيغة التي يعتمل بها المعنى . وثمة مثال مثير في قصيدة عن الثلج وهو يذوب ، توحي كلمتها الاولى «SNO» (ثل) بأن الحرف الاخير فيها (W) (ج) ما زال

مغطى بالثلج غير الذائب وتعطي هذه الوسيلة بياض الصفحة ، حيث ينتمي الحرف ، انية مادية مثيرة . وثمة تأثيراً مماثل في فصل (ايثاكا) Ithaca في عوليس حيث السؤال «اين ؟» الذي ينتهي به الفصل ، وهو استفسار عن (بلوم) والجواب عليه بنقطة سوداء على الصفحة . ويبدو ان جويس يقول ان شخصيته موجودة على وجه التخصيص في الحبر وورق كتابه ناكراً اي وجود له خارجه . ان هذه التدخلات في العمل التقليدي للغة تحقق تأثيراً تمثيلياً قوياً حاملة معها على نحو موهم بالتناقض الكلمات الشاحبة نسبياً . ففي إحدى قصائد كمنكز التي تصف امرأة جالسة في شرفة إحدى المقاهي وضوء شمس الصباح يشرق من خلال الاشجار ، بيث يقول * :
«of P ieces Ofof sunlight tof fa I I in gof throughof tree s of» فالحرف الاول من (of) يتكرر ليشير الى حلقات ضوء الشمس الاتية من خلال الاوراق (احداها كما نلاحظ اكبر من الاخرى)، وقد فرّق بين احرف اللام بالانكليزية (l l) ليومئا الى حزم ضوء الشمس في كلمة falling (يسقط) ويبدو اكيداً ان شيئاً ما قد حقّق بالتضحية بالترابط المنطقي على حساب الحيوية . ويتم عرض الموضوع رمزياً بواسطة ذبابة تمشي على مرآة في قصيدة عن موضوع الفراق ، وهي صورة تعزّز بصورة مرئية بواسطة وسيلة طباعية :

... a fly
&
her his Its image
strutting (very
Jerkily) not toucH-
ing because separated by an impregnable

حيث يصور حرف (H) الكبير الذبابة وشبحها بينما يمثل الخط الوسطي الافقي فيه سطح المرآة .

---

* لا يمكن ترجمة النص الى العربية لانه سيفقد معناه . فالحرف الاول من حرف الجر (of) يرمز هنا الى حلقات ضوء الشمس مما لا نجد له مثيلاً في احرف الجر العربية المرادفة له كي يعطينا هذه الدلالة . وقد تركنا الكثير من هذه الألاعيب اللفظية كما هي حفاظاً على دلالتها ومعناها . ويقوم المؤلف ، في اغلب الاحيان بتفسيرها وفك رموزها للقارىء (المترجمان)

ان وسائل من هذا النوع وهي تزداد تعدداً وتصبح صريحة اكثر في شعر (كمنكز) بعد عام ١٩٣٠ ، تستلزم الآنية كي تخلق انطباعات مرئية مباشرة توازي وتعزز الآنية الروائية للعلاقة بين القارىء والشيء قيد الملاحظة ، مثل الثلج ، بقع ضوء الشمس والذبابة . بيد ان الشيء الذي يكون القارىء على اتصال به حقاً هو مدارك الشاعر والمصادر الموسعة للغة . وعليه فان لإبداعات قصائد (كمنكز) شيئاً من التـأثير في تسطيح المدرك في الرسم التكعيبي . وهي تثير الانتباه الى السطح المعمول للقصيدة والتأثير على المصادفة المباشرة مع الشيء الى الحد الذي يتصادف عنده ذلك السطح . فنحن امام تجارب مباشرة لقدرة الثلج على تمزيق الاشياء ، وتجارب البقع المدوّرة لضوء الشمس ، وتماثل الذبابة المكشوفة ، لكن هـذه ليست مثلما سيـلاحظ ، الاّ مفاتيح ملموسة المعاني مجردة . انها في الحقيقة تنقل فكرة عن بيت القصيدة البسيط المباشر غير التجريبي ـ للقصيدة حول المقهى : «الكراسي تنتظر تحت الاشجار» .

العلم والمستقبلية Science and Futurism

لم يتجاهل احد من الكتّاب في مستهل القرن العشرين من الذين كانوا قد طمحوا الى نقل إدراك اصيل للواقع ، تأثير العلم . وانهت اكتشافات العلم مساندة الآراء القائمة وحررت الفكر بتقدمها على كل ميدان من ميادين التفسـير الخيالي للعـالم وان كان تسلطياً . وكانت احدى نتائج هذا تجديد للخوف الرومانسي التقليدي من ان العلم قد يكون تهديداً للشعر . ويعلن (اي . ا . ريجاردز) I. A. Richards في المقال الذي طُوِّر في النهاية الى كتاب (العلم والشعر) ان الشعر في استخدامه للكلمات هو عكس العلم تماماً . وهذه العبارة . رغم تخفيفه لحدتها فيما بعد تمثل جوهر جهوده الاولى للحكم على ما اعتبره نزاعاً بين المعرفة العلمية والشعرية .

ومع ذلك ، فأن التجريبيين الذين ضاقوا بكل شكل من اشكال السيطرة عدوا العلم مصدراً ثراً للقياسات والمبادىء ، في الوقت الذي كانت فيه الانظمة المألوفة للفكر تنهار بسبب الادراك الموضوعي المتطرف . فعلى سبيل المثال ، يبيّن (باوند) في مقاله (الفنان

الجاد) المنشور عام ١٩١٣ «الفنون والادب والشعر علم كالكيمياء» وطور هذا القياس بسيل من المصطلحات والقياسات المبنية على العلم . واليه تعود الفكرة القائلة ان الدقة في نقل النتائج يجب ان تكون قياساً للفن كما كانت للعلم وان الفعالية في الشعر يمكن ان تعرّف بكفاءة التعبير واشاد (باوند) بالعمل الروائي المبكر لـ(جويس) لانه صور الحياة الرومية بدقة تكنولوجية . وقال في وصفه لـ(اهالي دبلن) «ان جويس يتعامل مع اشياء ذاتية ولكنه يعرضها بدرجة من الوضوح وكأنه يتعامل مع المكائن ومواصفات المعمارين واعتقد انه على الفنان التعامل مع مشاكله بروحية «التقني» المبنية على التسجيل الامين» والتحلي بالصبر في اختياره لأدوات التعبير المختلفة وصياغته للاستنتاجات . ومن شأن تجريب كهذا ان يصبح شعراً ، وعلى اية حال فأن «معطياته» ستكون ذات فائدة إما للشاعر نفسه او الى خلفائه . وفي الإمكان فهم الصيغ الواقعية والمثالية للفن على انها اطوار تشبه مراحل التشخيص والعلاج على التعاقب . ولم يكن (باوند) الوحيد في تكييف مفردات مفاهيم العلم للاغراض النقدية . فقد لاحظنا قبل قليل قياس (اليوت) الشهير في الحفّار Catalyst في مقاله «التقليد والموهبة الفردية» وصرح كاتب مقال في مجلة تصدرها (كمبردج) في وقت متأخر يرتقي الى عام ١٩٢٨ ، يدل اسمها EXPeriment «التجريب» على مغزى خاص كما ان (فاليري) Valery و(هوبكنس) Hopkins اشتركا ، رغم اختلافاتهما ، في «دقة تكاد تكون علمية ويصبح التجاوز فيها على الخاصية المادية لتجربتهما امراً مستحيلاً » .

وباستمرار الفترة الحديثة ، اصبح جلياً اكثر ان تنبؤ (وردزوث) في مقدمته للقصائد الغنائية ، بدأ يتحقق :

> اذا ما قدر لجهود رجال العلم ان تخلق في يوم ما ثورة مادية ، مباشرة او غير مباشرة ، في وضعنا وفي الانطباعات التي نستلمها بحكم العادة فأن الشاعر حينئذٍ لن ينام اكثر مما يفعل الان ، وسيكون مستعداً لتتبع خطوات رجل العلم لا في تلك التأثيرات العامة المباشرة فحسب بل سيكون الى جانبه حاملاً الاثارة في خضم المواد العلمية نفسها .

وذكرت (جين ويشتاين) Jean Epstein في عام ١٩٢٢ في مقالها «الحالات الجديدة للظواهر الادبية» ان الوضع الذي تنبأ به (وردزوث) قد حصل فعلاً .

واشارت الى ان الاجهزة التي وفرها العلم لتعزيز مقـدرة الحواس ، كـالتلفزيـون والمجهر ، كانت تحوّل وتوسع الادراك . «وتصبح هذه المكائن في لحظات معينة جزءاً من ذواتنا ، مقحمة نفسها بين العالم وبيننا ، ومرشحة للواقع مثلما ترشح الشاشة الفيض الاشعاعي فبفضلها لم نعد نمتلك فكرة بسيطة واضحة ومستمرة ودائمة عن شيء ما » وقد ذهب (ريشارد ألدنكتون) R. Aldington في مقال نشر في نفس العام الى ان العلم كان قد حسّن الادراك بمفهوم اخر ، فقد اجبر الشعراء على مـواجهة حقيقة ان الطبيعة مملوءة بالمتناقضات .

وكان المستقبليون الايطاليون ، والناطق بلسانهم الموهوب (فيليبوماريننتي) Filip-po Marinetti اول من استوعب التأثيرات الكاملة للعلم على الفنون وانطلق لتعريف مبادىء الادب والفن الموائمة للعصر التكنولوجي ، وبذلـك حرروا لاول مـرة بعض البواعث الاساسية للفترة الحديثة . وكانت الاراء الجمالية التي عرضوها للجمهور الانكليزي بين ١٩١٠و ١٩١٤ في سلسلة المحاضرات والمعارض والعروض المسرحية ، خيـالية ومتقـدمة ، بيـد ان ابداعـاتهم الغريبـة ، مثلما فهمهـا بعض المـراقبـين المعاصرين ، نبعت من اعجاب شرعي بقدرة العلم على السيطرة على الواقع . وجعلهم اقتناعهم بقدرة الفن على تكييف وتحفيز المجتمع يقحمون صراع السياسة في حقل الثقافة ، متحدين بنشاط الآراء التقليدية . لقد دشنّوا عصر البيـانات الـرسمية . واكدوا ان الأعمال الفنية يجب ألا توضع كي تبقى ، بل تؤدي مهمتها ثم تُنسى او تتلف . واخترعوا مفهـوم الثورة الـدائمة ومـا دعاه (هـارولدروزنبـرغ) Harold Rosenberg «تقليد الجديد» .

وشعر المستقبليون ان الاجهزة مثل الـلاسلكي ، والماكنـة ، والطائرة واسلحة الحرب الجديدة كانت تضع الانسان في تماس مع المصادر الاساسية للطاقة في الوقت الذي عزلته فيه القيم والمواقف التقليدية عن هذه الحقائق الجديدة . وثمة رؤية بطولية متأصلة في فلسفتهم تقوم على اعتبـار الانسان كـائناً يقلـد المدنيـة ويضع جـانباً الاحترام ، والتناغم والذوق السليم والجمال من اجل قيم تصـحب العنف والس ـة والاقـدام والتهـديم . وهـذا الانسـان خليق بـالاعجـاب لانــه رفض العـ ـت السايكولوجية التقليدية وتبنى الصيغة القاسية البليدة لوظيفة الوجود التي هي ، ـزة للمعادن والمكابس والابخرة والتيارات الكهربائية التي يصادفها في حياته اليومية .

ولعل المستقبليين كانوا ساذجين ومضطربين في تحمسهم للعلم والتكنولوجيا ، ولكنهم جعلوا من الوعي العلمي جزءاً دائماً من احساسهم الجمالي واصبح تأثير مداهنتهم للماكنة واضحاً في عمل العديد من الفنانين خارج الحركة المستقبلية امثال (جيكوب ايشتاين) Jacob Esptein (وفرناندليفن) Fernand Legen. وظهرت في الشعر الصور المجازية للعلم وادواته واستخدام شعراء من امثال (باوند) و(اليوت) المنطق المبني على القوانين العلمية وبدا الانسان مواطناً ذا حضارة تكنولوجية فضلاً عن كونه مخلوقاً من الطبيعة .

وكانت التكعيبية كحركة ، مقتصرة على الاستوديو وقاعات العرض بيد ان المستقبلية وضعت نمطاً جديداً لحركات الفن في القرن العشرين وذلك بالتعبير عن نفسها من خلال احداث استفزازية جماهيرية ، وهي البذرات الاولى للوقائع التي ميزت الفترة الاخيرة من التجريبية . وقد اخترع (مارينتي) الاسلوب الجديد وهو الذي حمل تعاليم المستقبلية الى اقطار عدّة منها روسيا في سلسلة من اللقاءات الجماهيرية التي كان يعلن عنها على نطاق واسع . وتراوحت هذه اللقاءات بين محاضرات هادئة نسبياً ومعارض فنية الى مظاهرات سياسية عنيفة وانتفاضات طلابية في عام ١٩١٤ وعام ١٩١٥ في ايطاليا ، حيث كان (مارينتي) ، الذي سعى الى دفع بلده الى الحرب خطيباً منشطاً واودع السجن لفترة من الوقت ، وكانت «سهرة مستقبلية» Soiree Futuriste احد اساليبه في نشر المستقبلية وهي عبارة عن سلسلة من الخطابات والعروض غير التقليدية يُقصد منها اثارة غضب الجمهور او خلق اضطرابات . واصبحت هذه المناسبات اجزاءاً مهمة من النشاطات الدادائية والسريالية وتوقع تأكيدها على الاستفزاز ورد فعل النظارة ظهور المسرح المشارك .

وكان الجمهور البريطاني بين عام ١٩١٠ ونشوب الحرب العالمية الاولى قد عرف ما فيه الكفاية عن المستقبلية ، والفضل في ذلك يعود الى مارينتي الذي اثرت نشاطاته بصورة مباشرة في الحركات الادبية والفنية لذلك العصر . وتطرق (مارينتي) قليلاً في لقاء اولي خلال محاضرة بعنوان (حديث المستقبلي) Discourse Furutiste أُلقيت في نادي (لابسيوم) في نيسان ١٩١٠ ، الى المستقبلية نفسها لكنه تبنى تحليلاً مستقبلياً للشخصية الانكليزية . ومن الواضح انه اشاد ، دون تهكم بالكبرياء الوطنية العدائية

والفردية والولع بالرياضية لا سيما الملاكمة والاهتمام بالتسليح الـذي عدّه سمـة لإنكلترا والنزعة النقدية التقليدية واحترام الارستقراطية والنزعة الى الانحـدار في الممارسات الروتينية المعتادة لا سيما التصلف وعندما قابله جمهور الحاضرين بـالتصفيق بدلاً من إبـداء الغضب نصحهم (مارينتي) بـالتخلي عن عـرف حسن الضيافة الانكليزية واظهار مشاعرهم الحقيقية بالصفير والاستهزاء .

وحصلت الحركة على قدر كبير من الشهرة والقبول في اذار ١٩١٢ عندما تم عرض رسوم مستقبلية ايطالية في قاعة عرض (مالفيل) والقى (مارينتي) محاضرة اخرى في لندن . وعندما قام (مارينتي) بزيارة اخرى الى انكلترا في تشرين الثاني عام ١٩١٢ نزل ضيف شرف في مأدبة عشاء حضرها ستون مـدعواً من اهـل الفكر اغلبهم من الرسامين ، ونقلت الصحافة الحادثة على نطاق واسع . والقى في وقت لاحق من الشهر قراءات من شعره امام جماعات من الفنانين والادباء ، وصرّح (ريجرد الدنكتـون) Richard Aldington الذي حضر احدى هذه الجلسات لمجلة (ايكويست) egoist في الاول من كانون الاول عام ١٩١٣ انه كان لـ(مارينتي) أثرٌ مفزعٌ لكنه جذاب ونصح قرّاءه ان يقرأوا الديوان الذي طبع مؤخراً للشعر المستقبلي الايطالي . وعندما عاد (مارينتي) في عام ١٩١٤ لالقاء سلسلة من المحاضرات واحياء حفلة موسيقية صاخبة في قاعة لندن للموسيقى ، كانت المستقبلية قد اصبحت حديث الساعة ، تناقش بشكل واسع ، وتكتب عنها التقارير ، ويساء فهمها وتربط بشكل غير دقيق بكل شيء جديد وجدي في ميدان اللباس والتصميم .

من الصخب الذي اثارته الحركة المستقبلية في انكلترا الا ان كاتبـاً واحداً فقط توصل الى انبا محاولة جادة للوصول الى فلسفة عامة اذ شخص (ر . ف سمولي) R. F. Smalley في مقالة له في البريطانية المحافظة (برتش ريفيو) British Review في اب ١٩١٤ المستقبليين مع الحافز الذي كان للنقاد ان يروه فيما بعد في تجارب التكعيبيين المتمثل في تحقيق ترجمة للواقع من شأنها ان تكون فعالة في الفترة المعاصرة وكانوا يصرّون على ان «العقل يرى اكثر من العين» و «ان النظر وحده ، مالم يكن مستنداً في معلوماته على الحقيقة العلمية ، لا يعطي إلا صورة وهمية» وكتب (سمولي) Smalley يقول «انهم نتاج شرعي للعصر الذي نعيش فيه وانهم وضعوا تحدياً واضحاً للغاية الاراء التي وجدوها تسود ذلك العصر »



ولم تكسب المستقبلية الى جانبها إلاّ عدداً قليلاً من الانصار الانكليز . فالرسام الوحيد الذي يبدو انه تعاطف معها تماماً هو (و . ر . نيفنكون) W . R . Nevincon ولم يكن هناك كتّاب مستقبليون من الانكليز . .كان (هولم) و(باوند) و(ويندهام لويس) ومعاصروهم عدائيين بشكل فعال ، ولكن من الواضح انهم كانوا مع ذلك متأثـرين بـ(مارينتي) لانهم شكلوا حركة مضادة وهي الدوامية Vorticism التي بدا انهـا صُمِّمت لمجابهة تهديد المستقبلية عن طريق تركيب جديد ضَمَّ الكثير من سماتها مثل الاعجاب بالمكائن والاشكال الهندسية ، وعدم الصبر على المآخذ البشرية والاسلوب المتغطرس في التعامل مع الجماهير . وصاغت السلسلة الرائعة للبيانات الـرسمية للمستقبليين الكثير من الابداعات التي اصبحت فيما بعد جوهرية للادب الحديث . وهذا يعود جزئياً فقط الى التأثير المباشر . فمع مرور القرن ، التفت الكتّاب الامريكيون والانكليز ، من الذين لم تكن لديهم صلة مبـاشرة بالحـركة ، الى آرائهـا ، معيدين اختراعاتها غالباً ، لانها كانت كما اعلن المستقبليـون ، اجزاءاً حتميـة من الوعي المعاصر . وعالج المستقبليون التجريب الادبي في عدة اتجاهات ، ولكنني الان سأركز على الابداعات اللغوية التي افترضوها كل معضلة المحاكاة في عصر تكنولوجي . لقد انطلقوا بمبادئهم من النظرة ان التكنولوجيا قد غيرت الواقع بشكل جذري . وكان نقاد الحياة المدنية في القرن التاسع عشر بدءاً بـ(دزرائيلي) و(فريدريك) Disraeli and Fredrich الى (جارلس بوث) و(بيتـرس وبّ) Charles Booth and Beattice Web قد رأوا تطور التصنيع تهديداً للقيم الانسانية التقليدية ولكن المستقبليين ، نتيجة لنفاذ صبرهم لتخلف ايطاليا وسرورهم الساذج بالمعجزات الميكانيكية رأوا في التكنولوجيا إمكانات اخلاقية وروحية تجعل القيم القديمة بالية . كانت المكائن خالية من النقائص الإنسانية . لقد كانت قوية ، غير ذكية تنتج اشكالها وايقاعاتها نوعـاً جديداً تماماً من الجمال . وفي الرسم ، اظهر هذا الاعجاب ذاته في الاشكال الميكانيكية والهندسية ، وفي المحاولات لنقل الحركة بتصوير الموضوع في اوضاع مختلفة ، كما في اللقطة الفوتوغرافيـة المزدوجـة وفي استخدام «الكلمـة المفتاح» : Linge Fanes خطوطٍ غير تمثيلية يفترض انها تعبر عن الحركات الايقاعية التي يؤديها الشكل ، المبنية في فهمها على الحدس نحو اللامتناهي . واعتبر الرسامون المستقبليون مثلهم في ذلك التكعيبيين ، النموذج نقطة انطلاق للاستحواذ على المفهوم الفلسفي للواقع الذي

يتجاوز الرؤيا البحت . وهناك عدة تشبيهات تقنيـة بين المـدرستين وتبلـغ مبادىء المستقبليـين عن الاسلوب الادبي المـوضحة بـالتفصيل في «البيـان التقني للادب المستقبلي» ، ١٩١٢ ، التوكيد الصارم على ان اللغة يجب ان تتمتع بحدية كاملة اذا اريد لها ان تعبر عن آراء جديدة . وكان شعار (مارينتي) لمبدئه الادبي هو «اللغة الطليقة» le parole in liberti .

وأكد ، تمشياً مع مبدأ المستقبليين القائل ان المكائن ارفع منزلة من البشر ، ان اللغة يجب ألّا تعبر عن الشخصيـة ، وان الافعال يجب ان تخلـو من «الشخص» person (والصيغة الزمنية) tense، وان تستخدم فقط في صيغة المصدر لان هذه الصيغة «دائرية مثل العجلة» وبامكانها ان تستوعب علاقات جديدة ، ويجب القاء الصفات والظروف ربما لانها تعبر عن آراء ذاتية :، كما يجب اسقاط الشخص الأول first person كما يجب ان تكون الصور المجازية مبنية لا على افتراضات بشرية بل على ادراك المادية الطبيعية .

ولما كان التماسك مفهوماً انسانياً على وجه التخصيص فانه يجب القضـاء على شواهد مثل النحو ، والروابط والصور المجازية المنطقيـة وهناك دعـوة لاستخدام الاسماء المركبة لانها تعبر عن المعرفة المتشعبة للواقع المتمثل بتجارب مثل الطيران بالطائرة لانها تضع الاشياء جنباً الى جنب دون تحديد اهميتها من خلال ادوات ربط واضحة ويجب ان تحل العلاقات الموسيقية والرياضية محل التنقيط لانها تعبر عن حقائق مادية اكثر من الحقائق المجردة . وكتب (مارينتي) ، مستخدماً هذه المبادىء نصوصاً للوصف التالي لـ Messina

fumo del vulcano appello lanciato ai vesuvi stromboli perfidia delle vegetazioni= travestimenti del terremoto minaccia di un giardino troppo
profumato odore pepato del pericolo polveriera + volonata + lavoro + comfort + spensieratezza della fecondazione notturna= Messina

اطلق لهيب البركان نداءً الى براكين الفيوزفي

النائمة   النباتات =   الزلزال
كتهديد بستان معبق جداً بعطر في غاية الخطورة .
البار د + الارادة + العمل + الراحة + عبث خصوبة الليل =

ودعا (مارينتي) ايضاً الى «ثورة في فن الطباعة» تضم استخدام الطباعة لاعطاء حركة للكلمات (رداً على الوسائل المستقرة) لـ(مالارميه) ، والى اعتماد الاحجام المختلفة للحروف والحبر المختلف الالوان لتميز الافكار بضمن نص واحد وقَسَّم ، في قسم من قصائده ، وحدة الكلمة التي ظلت حتى ذلك الوقت غير قابلة للتجزئة ، كطريقة للتعبير من ناحية عن المشاعر الذاتية واعلن في مقال تحت عنوان «الكتابة الحرة المعبرة» .

ان المستقبليين لن يستقوا بعد الان كلماتهم من التقليد ، بيد انهم وتحت تأثير الـ ebrietalyrica (السكر الثنائي) ينسخونها ويعيدون صياغتها إما بتشذيبها او تحديدها ، وتعزيز مراكز نهايتها مضيفين او مُقَلِّلين في عدد الاحرف . ويقصد بهذه التحولات التي وصفت بـ Onomatopeico Pssichico

التعبير الرنان الخالي من العاطفة

إن ما كان يدور في خلد (مارينتي) موضح في الوصف التالي للقطار .

treno treno ıreno treno tren tron
tron tron (ponte di ferro: tatatluuuuntlin) sssssssiii
ssiissii ssiissssssiiiii

وتتأرجح القطعة بين كلمات ذات معانٍ مألوفة ومحاكاة للتغيرات في صوت القطار وهو يسير على خط سكة برّي الى اخر يخترق جسراً ومن ثم يطلق صفارتـهُ . واعترف (مارينتي) بأن كتابة من هذا النوع لن تكون مفهومة في البداية ، ولكنه اكدّ ان الجمهور سيتعود عليها اخيراً .

وكان للمستقبليين احساس قوي بالعيوب الاعتباطية التي كانت قد رسخت في اللغة

وكانوا يبحثون عن طرق للتهرب من خاصيتها الخطية والزمنية والتقليدية . إن نقدهم للممارسات التي اصبحت مقدسة بمجرد العادة يكاد يكون شرعياً دائماً ومؤذياً مع ان اكثرها طائشة وغير عملية وغالباً ما عبّرت عن مظاهر اصيلة للاحساس . فرفض الممارسات اللغوية التقليدية عند المستقبليين ، كما هو عند (گيرترود شتاين) محاولة لتحقيق محاكاة اقرب الى الواقع خلال الوعي التكنولوجي ، بالنسبة الى المستقبليين ، وخلال الحاضر المستمر بالنسبة لـ(گيرترود شتاين) بيد ان اسلوب (گيرترود شتاين) المميز الواهن المسطح المتكرر اكثر محدودية من اللغة التقليدية في الوقت الذي جلب فيه ابداع المستقبليين للغة محاكاة تعبيرية جديدة وقيّمة . ومن الواضح ان تهجمهم على تقاليد التهجّي ، والتنقيط ، وفن الطباعة والنحو كان له اثر دائم . واصبحت الممارسة الجديدة في شعر (باوند) و(كمنگز) شيئاً مألوفاً بعد منتصف القرن العشرين لا سيما بين الشعراء الامريكان . فتقاليد التهجي ، والتنقيط وفن الطباعة ، بالنسبة اليهم ، هي الفاظ مهجورة لم تعد قوية لدرجة تجعلها جديرة بالمهاجمة وان ميدان اللغة ميدان واسع ومرن تماماً بحيث يكون الكاتب حراً كي يصبح متطرفاً للدرجة التي يتطلبها احساسه في ارتجال وسائل ملائمة لغرضه ولخطته في التاريخ وهذا الشرط كان سيتقبّله المستقبليون وانهم عملوا ما لم تقم به اية جماعة اخرى من اجل تحقيقه .

فن الملصقات في الادب

يقدم سويفت Swift في الكتاب الثالث لـ(اسفار كاليفر) Gullivers Travels وصفاً لجماعة من الكهان الذين يتوقعون «فن اللقى» الحديث باستخدام الاشياء بدلاً من الكلمات في المحادثة ، حاملين معهم ما يحتاجونه منها في حقائب كبيرة . إنه يسخر من الاعتقاد القائل أن هذه «المحادثة المصطنعة» ستكون بمثابة صقل للغة من ناحية السلامة والملائمة والايجاز . ومهما كانت الحماقة التي تنطوي عليها هذه الفكرة فإن من شأن اداة تعبير مثل هذه ان تلبي الحاجة الملحة الى البداهة في الفن الحديث وذلك بالالتفاف على الوظيفة الرمزية تماماً .

وثمة اختلاف جوهري بين الشيء الحقيقي والشكل الرمزي . فالكلمات والرموز لها معان مرجعية تعمل بين شيئين يمكن تميزها بسهولة ، وهما العلامة والشيء المشار اليه ، وغرضهما هو تمكين عقل المراقب من الانتقال من شيء حاضر الى شيء غائب . بيد ان معنى الشيء مستأصل فيه لا يشير الى اي شيء اخر ، وهو في ذاته حاضر مباشر للفعل او القرار . وتضيع عادة هذه الآنية في عملية استخدام الرمز لانها لا تستطيع اختراق إطار اللوحة او ان تصبح متصلة بأحرف كلمة ما . وفي الامكان اعتبار المخطوط والالوان والاشكال التي تبدو في اللوحة علامات لها مقدار معين من الفائدة عند ذاتها ولكنها اذا توحدت لتشكل عملاً فنياً وان كان غير تمثيلي فانه لا يمكن ان يكون لها مصداقية شيء عادي . وتقول (سوزان ك لانجر) Sussane K. Langer .

«يميل كل عمل فني حقيقي الى ان يبدو منفصلاً عن بيئته العادية والانطباع المباشر الاول هو الإغتراب عن الواقع . وهو انطباع عن وهم يكتنف الاشياء والافعال والعبارات وانسياب الصوت الذي يؤلف العمل ».

وتعاني الاعمال الفنية الكتابية من انفصال ثان عن الواقع الموضوعي . لان الكلمات ، كما اظهر (وورف) whorf يمكن استخدامها معنوياً فقط ضمن اللغة ككل ومن خلال ادراك الواقع الذي تجسده . وان العناصر التأملية هذه التي لا غنى عنها ، تعيق بصورة طبيعية الموضوعية الصارمة . ويلاحظ (ونفرد ناوتني) : Winfred Nowotny

> إن طبيعة اللغة ذاتها تظهر بشكل حتمي أن اختيار الكلمات يتضمن اختيار الموقف ، اختيار نوع من التركيب الذهني الذي يشاهد الشيء من خلاله ، او يستوعب بواسطته ، أو يفسر بالرجوع اليه . إن اللغة تمتاز بطبيعة تقتضي انه لا يمكن أن يكون هناك تصوير حيادي للشيء الكلمات .

فالعمل الادبي اذن مفصول عن الواقع على نحو مضاعف ، لانه رمزي ولأنه يستخدم أداة هي ذاتها ملوثة بعناصر ذاتية .

ولقد استنبط اسلوب فن الملصقات اصلاً كوسيلة لإزالة الفجوة بين الادب والواقع بأتباع مثل الكهان عند (سويفت) Swift وتوظيف الاشياء من العالم الحقيقي لقضية

الفن وقد بدا استخدامه في حوالي ١٩١٢ عندما شرع (براغ) Brague و(بيكاسو) Picasso بادخال مواد مثل قصاصات الجرائد وتذاكر (الميترو) وبطاقات برامج الحفلات الموسيقية في رسومهما ، كأسلوب من اساليبهما التكعيبية الجديدة ونظر قوم الى هذا المفهوم الجديد على انه محاولة للتخلص من الهالة الرمزية الغامضة للفن عن طريق ملائمة اجزاء من العالم الحقيقي وادخالها مادياً في الرسم . واستخدمه التكعيبيون ، حسب راي (لويس اراكون) لتأكيد واقع الصورة واقامة عنصر من الاصالة يمكن ان تنظم حولها العلاقات في اللوحة الا انه اكتسب الكثير من المضامين المعقدة والمتناقضة ، وبدا انه يؤكد التباين بين الفن والواقع بدلاً من الغائه . وذكر (اراكون) Louis Aragon انه بينما استخدم اولاً لخلق تأثيرات تصميمية لكنه سرعان ما اصبح مصدراً شبه ادبي ، لان الشيء الخارجي الملصق على اللوحة بات وحدة تعبيرية ذات دلالة مستقله كالكلمة وقد عالج (ماكس ارنست) Max Ernest عناصر ملصقاته باستعارة مواد تجعلها تمتلك مظهر اشياء اخرى . وقد كان هذا ، في الحقيقة ، بالنسبة الى (بيكاسو) واحداً من البواعث الاصلية في هذا الاسلوب .

> لم تُستخدم قصاصات الجرائد ابداً لعمل صحيفة ما . لقد استخدمت لتصبح قنينة او شيئاً مشابهاً ... واذا كان بامكان قصاصة جريدة ان تصبح قنينة فان هذا يمنحنا شيئاً لنفكر به ايضاً بخصوص الجريدة والقنينة . فهذا الشيء المزاح قد دخل عالماً لم يكن مصنوعاً له ، حيث يحتفظ الى حد ما بغرابته . وكنا نطمح في ان نجعل الناس تفكر بهذه الغرابة لاننا كنا نعي تماماً ان عالمنا في طريقه الى ان يصبح في غاية الغرابة وليس مطمئناً تماماً .

وبعيداً عن دمج نوعين مختلفين من الواقع فإن فن الملصقات شهد تفكك التجربة وتنافرها . ويظهر اللقاء بين الحقيقة والخيال ، الذي تتبناه الملصقات تمايزاً حاداً بين الاثنين ، لكنه يقحم كذلك العالم الحقيقي في مغامرة جمالية وقد يؤكد اصالة العنصر المقحم وحصانته من سيطرة الخيال ، او ربما يسترده من التجربة المباشرة ويحوله بطريقة سحرية الى رمزها . والاستنتاج المنطقي للملصقات هو الشكل المدعو

بـ«الجاهز» او «اسلوب اللقى» object-trouvé الذي اخترعه (مارسيل دوشامب) Marcel Duchamp والذي يكمن ببساطة في تشخيص الاشياء المكتشفة على انها اعمال فنية وعرضها وفقاً لذلك . وقد اثار هذا الشكل الجديد للفن على الرغم من انه اعتبر في الاصل خدعة ؛ مسائل مقلقة بشأن تمييز الفن والحقيقة مظهراً بين اشياء اخرى ، انه باستطاعة الفنان الاستغناء عن العناصر الرمزية التي تحول بينه وبين الواقع وان باستطاعة الاشياء الحقيقية الحصول على الغرابة التي تميز الفن الوهمي . وقد اشار (أراكون) في مقال حديث ، يبدو انه متأثر بالاهتمامات السياسية ، الى بعض المضامين الاكثر تطرفاً لفن الملصقات . فهو ينظر اليه على انه وسيلة لمقاومة القيم البرجوازية مثل التعبير عن الفردانية ووحدانية العمل ، فهو بسيط ومن السهولة اعادة نسخه ، ومواده تأتي من الحياة العامة وتعبر عن فكرة ساذجة عن الواقع . ولا تتيح شيئاً يمكن له ان يمجد الفنان وحضارته . وتجعل هذه الحقائق من الملصقات اسلوباً مضاداً ذا قوة كامنة لاحداث ثورة في القيم الجمالية الصرف بالاضافة الى القيم السياسية .

وقد قام (اراكون) بتحوير الملصقه لتلائم الكتابة وذلك بإقحامه محادثة هاتفية استمع اليها في روايته «الرباعيات الجميلة» Les Beaux Quartiers ويقول في مواجهة الاعتراض القائل ان هذا مجرد اقتباس ولا علاقة له بفن الملصقات :

«ان كل اقتباس يمكن ان يعد جزءاً من فن الملصقات» .

ولعل هذا ادعاء متسرع لدرجة كبيرة لانه في الامكان ضم الاقتباسات والالماعات الى النصوص الادبية بطرق تجعل تأثير الملصقة محايداً . ومما يعد نظيراً للكون ، ومصدراً مميزاً للأدب الحديث هو الاقحام غير المندمج في الواقع على شكل اقتباسات وعبارات مدسوسة في عالم القصيدة الخيالي .

ولم يشعر احد من التجريبيين بدعوات الشيء الموجود اكثر من (وليم كارلوس وليمز) الذي راينا ان تصوير الاشياء في شعره مبني على الاقتناع بأن الشاعر مرغم على اقامة اتصال وثيق بالحقيقة محذراً من تبريرات مثل العواطف الخاصة والتداعي والاستعارات . فالحقيقة جوهرية وان لم تكن الغاية المنشودة في التعامل الشعري لـ(ويلمز) حيث احسّ ان الشاعر عليه ان يحقق منزلة في الواقع تماثل اي شيء غير رمزي ، وكتب موضحاً معارضته لاستخدام الامور الخارجية بمثابة (الغوريا)

Callegory قائلاً «اعني التقدم الى الهاوية ، باتجاه الحقيقي باتجاه الشيطان في ثوب الحرير » وهذا نهج الرسامين التكعيبيين في جهودهم لاستيعاب حقيقة ما يُرى وتوسيع دور الخيال في الادراك . وقد اظهر (برام ديجكسترا) Bram Dijikstra ان (ويلمز) عدَّ الرسامين الرواد الحقيقيين للوعي الحديث ، واخذ على عاتقه محاكاة اعمالهم في شعره[19] . فالاسلوب الادبي لفن الملصقات هو احدى طرائقه الشعرية ، وقد ينظر اليه على انه يمثل ذروة جهوده في تساوق الخيال مع الواقع . وتبدأ «الربيع الذي يحمل الاخلاق» Della Primavera Traspartata al Morole بإدراج الحقائق الدنيوية التي هي اساس ايمان الشاعر بالعالم الكائن ، مستهلاً اياها بـ«انا أومن» ومما يبدو ملائماً ، فأن كثيراً من هذه إقحامات من فن الملصقات غير موصوفة بشكل مناسب ولكنها مستقاة بصورة مباشرة من العالم غير الرمزي ، سواء كان تصويرياً ام لفظياً وهو لا ينسى في وصفه للحقائق النفسية غير القابلة للوصف لأرض خالية لان يستشهد باللافتة التي تقول «اشتر هذا الملك» ، وتتضمن الملامات الاخرى ، التوافه التي وردت في كلمة خطيب سياسي والتي اقتبسها حرفياً ، وكذلك سرداً كاملاً لانواع المأكولات في قائمة الطعام لدكان بيع المثلجات مع اسعارها . وقال (ويلمز) في Novelette «ان المرء باستطاعته ان يصنف اذا كان التصنيف حقيقة فقط» :

انا اؤمن

الاسيوميرنيه	دولار واحد
فانيلا فرنسية	سبعون سنتاً
شكولاته	سبعون سنتاً

الخ

وهذا الايمان بالحقيقة شامل لدرجة انه يضم شعار سم استنسخ حرفياً مع الجمجمة والعظمتين المتصلتين والاشارات في جدران مستشفى عليها سهامها المدببة . إن إعادة صياغة هذه العلامات صياغة حسية لتمثل فن الملصقات التخطيطي الحقيقي الذي يطاوع وضعه الاستعارات اللفظية . ويكتسب الاثنان انية تتجاوز الرمزية ، ويصبحان بوضوح تعابير مؤثرة للالتزام بالحقيقة التي تعالجها

القصيدة .

إن الالتزام بالواقع من خلال فن الملصقات عنصر مهم في قصيدة (باترسون) التي تتألف غالبيتها من رسائل ومقتطفات من الوثائق المتعلقة بتاريخ (باتركون) الى جانب لقاء مع صحفي واقحامات مشابهة . ويشير (ويلمز) عند مستهل الكتاب الخامس الى اهتمامه بالدادوية والسريالية . ورواية «الليالي الاخيرة لباريس» لـ(فيليب سوپول) Philippe Soupoult التي ترجمها في عام ١٩٢٩ فيسأل ماذا حل بفن ذلك الزمان فيجيب قائلاً انه ما زال باقياً ، متحداً مع الحقيقة :

اصبح المتحف حقيقياً
الاروقة -
على صخرته
ملقياً ظلاله -

وهكذا يستخدم (ويلمز) نسخه اصلية من فن المعمار المتمثل في بنايـة من العصور الوسطى المشيدة في حديقة عامة في (مانهاتن) العليا كرمز للطريقة التي اثرت فيها تراكيب الفن على اسلوب فهمنا للواقع . وثمة اقتباس خاطيء في شعر (اراكون) : (فلاح في باريس)

Le Payson de Paris
La realite la realite!
la rea. la rea, la realite !

حيث يشكل اصراره على عدم التعامل مع الواقع واحداً من المباديء لـ(باترسون) المعبر عنها بصورة اكثر وضوحاً في عناصر فن الملصقات . وهناك نسخة ، من احدى صفحات القصيدة لتقرير مواطن عن تحويل حكومي اعلنه في الجريدة . والصفحة الاخرى عبارة عن قائمة للنماذج الجيولوجية المكتشفة في الاعماق المختلفـة خلال محاولة لحفر بئر ارتوازي بالقرب من (باترسون) في اواخر القرن التاسع عشر على الرغم من ان لهذه المعروضات علاقة ما مع الافكار التي ترد في القصيدة لكنه ليس هناك محاولة لجعلها ملائمة مع النص او لازالة الخط الفاصل بينها وبين الاجـزاء الخيالية . انها قابعة مثل قوالب مادة الخام ، تتميز عن سائر الشعر بشكل بارز لكنها تشترك معه في خاصية الحضور المحض «للواقع» .

وتشتهر (عوليس) بكونها كتاب يجمع الإطار اللغوي بدرجة كبيرة من الواقعية لكن (روبرت م . آدامز) R . M . Adams اظهر في دراسته «السطح والرمز» انها تتضمن قدراً كبيراً من الواقع الى جانب الواقعية . وقد بيّن (آدمز) في دراسته المضنية ان (عوليس) مملوءة بتواريخ غاية في الدقة ، واسماء وعناوين وحقائق ثانوية اخرى لا تضيف اصالتها اي شيء الى تأثير الرواية وانه لابد ان تمضي دون ان ينتبه اليها حتى اكثر القراء اطلاعاً ومن بينها عناوين واسماء الحوذي الذي يأخذ (بويلان) Boylan لملاقاة (مولي) Molly والعائلة التي تشتغل لديها الفتـاة الخادم التي يقابلها (بلوم) Bloom في دكان القصاب ، وقائمة بأسماء المشتركين في سباق الدراجات في حديقة (فونيكس) Phoenix ، وتخمين قيمة عدد من البيوت التي تجذب انتبـاه (بلوم) ، وديانة الشخص المسمى (بويد) Boyd الذي يرد ذكره في محادثة عن اولاد (بادي ديكمـان) Paddy Digman . وتحمل حقـائق كهذه وعشرات اخـرى نفس درجة التفاهة ، يستقيها جويس من معرفته بـ(دبلن) او من مصادر مثل الصحف ودليل ثومس Thom's Directory، لماذا قام جويس بالتقليد ـ او بالاحرى الانتحـال ـ عندما كان الابداعُ أسهل وأنسب ؟ لقد قال في احدى رسائله إنه لا يملك خيالاً ، بل يملك عقلاً كعقل مساعد بائع الخضراوات . وتعد الحقائق الراسخة للحياة في دبلن نقاط الانطلاق المهمة بالنسبة اليه . ولكن (ادمز) يربط ممـارسة جـويس بالمزاج التجريبي للفترة المعاصرة :

> لقد شهد فن الملصقات واللقى عند ظهور عوليس الـولادة الاولى على ايدي الفنانين التشكيليين ... حيث دخل كل من الفنان والجمهور في علاقة جديدة مباشرة مع الموضوع يمكن تصنيفها إما بـ(الحياة) او (الفن) .

و(عوليس) مملوءة بالمحاكاة التهكمية او البدع التي تخلق انطباع فن الملصقات . ولكنها تحتوي ايضاً على الكثير من فن الملصقات الحقيقي . واكتشف (ادمز) فقرة متعذرة التفسير في فصل «الاحجار الضالة» Wandering Rocks التي تبتـدىء بـ«امرأة مسنة ، لن تعد شابة ...» نقلت نصاً من جريدة . والجريدة ايضاً هي مصدر قـوائم الولادات والـوفيات التي يقـرأهـا (ستـزن) Citizien في

(سايكلوپس) Cyclops وتم ادخال الكتب في غرفة نوم (بلوم) وموسيقى اغنية (هاري هيو) Harry Hugh . وبنت اليهودي والعديد من الاشخاص الحقيقيين . والعناوين والاسماء والتواريخ والحوادث التي تظهر في الرواية بين حين واخر بصفة عوامل مساعدة لطاقات (جويس) الخلّاقة . ولكنها ايضاً تمتلك تأثير فن الملصقات لتأخذ محلها جنباً الى جنب مع نتاجات الخيال المحض .

ولقد حاول (باوند) بصورة عامة تحقيق الدقة بتحسين اللغة وليس بتحاشيها ، ولكن ليس مدهشاً ان يقوم الشاعر الذي قال «إن المعرفة تكمن في الخصوصيات» وان «كل المعرفة تتألف من وابل من الذرات الحقيقية ... » بتجريب أُصالة أداته التعبيرية . وهناك آثار قليلة لفن الملصقات في قصائده المبكرة على الرغم من ان قصيدة «الى صديق يكتب عن راقصة الملهى» تضم ابياتاً من «كارمن ضعيف» Carmen est maigre لـ(كوتير) Gautier . ولكن الاقتباس من موبرلي Mauberly وكما اظهر (جون ايسبي) Espey . لـ يصبح جزءاً حيوياً من اسلوبه الشعري . ويتعقد الوضع بعض الشيء بوجود مقاطع تبدو انها شواهد او فقرات نقلها من كاتب قصصي . وهذه الصيغة استخدمها ايضاً في (الاناشيد) cantos . ولا يشبه الكثير منها فن الملصقات لانها متحدة من الناحية النحوية في القصيدة نفسها . ولكن الممارسة تظهر ان (باوند) كان مستعداً لان يعتبر الاقتباس جزءاً شرعياً من خلق الشعر ، شأنه شأن (جويس) و(ايليوت) . و(وليم كارلوس وليمز) .

والاناشيد cantos أثرُ أدبيّ شوّهه وميّزه الواقع بصورة استثنائية . فعلامات الحذف والخطوط السوداء في الاناشيد LII, XV, XIV تمثل اسماء استخدمها باوند بشكل ازدرائي وحذفت من النص . وكتبت الاناشيد باللاتينية ولم تطبع قط لانها تعبر عن اعجاب بموسيليني والفاشية التي يزدريها الجمهور . وتحمل هذه التدخلات غير المخططة للواقع الاجتماعي والسياسي تأثير فن الملصقات لانها غزو حرفي للاثر الأدبي من قبل الحقائق الخارجية . وتساهم هذه من وجهة نظر جمالية بحت في تميز النص في شكل القصيدة ، وبما يشبه بعض الشيء تمثالاً كلاسيكياً مهشماً . فانها تعكس الصراع بين الخيال والقوى المتمردة للعالم الحقيقي .

وفن الملصقات الحقيقي عنصر هام في (الاناشيد) cantos الى جانب تأثيره المتميز في خلق تداخل بين الحقيقة والفن ، حيث ان اجزاءاً كبيرة من القصيدة تتألف من

مقتطفات من احرف ويوميات ووثائق رسمية وما يشابهها تعرض في صيغة امثلة عن الحياة «وليس الفن» . وتمثل إقحامات واقع خارجي غالباً ما هو تاريخي . والكثير منها تراجم اكثر منها نماذج اصلية ، وحتى عندما تستخدم اللغة الاصلية ، فإن (باوند) غالباً ما يجري تغييرات طفيفة ، يكيّف بواسطتها ودون تطفل ملصقاته لاغراضه الخاصة بطريقة سهلة. وغالباً تقصد هذه الى تعزيز تأثير البداهة والمصداقية . ويستخدم (باوند) عند الاقتباس او الترجمة الفاظاً مهجورة ، ولهجات ، ويكرر عبارة مترجمة في اللغة الاصلية ، ويقدم اختصارات مثل (wd, shd) عندما لا تظهر في مصدره المطبوع لتوحي بوجود مخطوطة اصلية ، وتوحي علامات الرياضيات والسكرتارية ، التي قلما تظهر في شعر (باوند) بجو الدفاتر الحسابية . ويعاد استنساخ توقيع ناقص مثلما كان مع حذف بعض الاحرف .

ويتمثل استخدام (باوند) لعناصر فن الملصقات في (الاناشيد) ، وعلى وجه التحديد في نشيد (XXXIV) الذي يتألف معظمه من استشهادات اكثرها غير (دقيق) من يوميات (جون كويني آدمز) John Quiny Adams فقد اختار (باوند) بعض ملاحظات (ادمز) التي تتطابق مع افكاره في الاستغلال الاقتصادي وانحطاط القيم الحضارية وسوقية المجتمع وفساد الحكومة . وكقاعدة عامة فإنه من المستحيل ادراكها ادراكاً تاماً دون معرفة مضمونها في يوميات (ادمز) وفي التاريخ . وتدور المحادثة مع الرئيس (مونرو) Monroe المؤرخة في ٨ ك٢ ١٩٢٠ على سبيل المثال ، حول شخصية شبيهة بـ(بادلي بيكن) Badly Bacon في نشيد (XII) او (كدنكز) Giddings، في نشيد (XVIII) الذي هو تاجر مغامر همه جمع المال في الاقطار الاجنبية . وفي المقطع ، عيد الميلاد ١٨٢٠ ، يلاحظ (ادمز) ويحزن ان افراد عائلته يفقدون تقديرهم للادب مثلهم في ذلك مثل معاصري (باوند) . ويتذمر كذلك ان نصباً يوحي بذوق رديء ، وان الحياة الامريكية تفتقر الى الثقافة . وتظهر اهتماماته في ملاحظته المقتبسة بنصّها تقريباً من ان (شكسبير) عبر عن افكار عامة بلغة غير مألوفة ، الملاحظة التي توصل اليها بعد ان قارن (انطونيو وكليوباترا) مع بلوتارخ Plutarch. اما السيدة (ايتون) Eaton . التي يكتنفها اللغز فهي ايماءة الى زوجة وزير حرب الرئيس (جاكسون) ، الذي يجذب بعض الانتباه في يوميات (ادمز) بسبب الفضيحة الناجمة من كونها قد عاشت مع زوجها علانية لبعض الوقت قبل زواجهما .

ومع تغييرات طفيفة ، فأن اقتباسات (باوند) من (ادمز) اصيلة ودقيقة في جوهرها ، ولكنه لا يتردد في حذفها او تطريزها من اجل تحسين انطباع البداهة . وترافق عبارة «haec sunt infamiae» (هذه هي الاعمال الشائنة) بعض عبارات (ادمز) بشأن العرض الهزيل الذي أقيم لتنصيب (وليم هنري هاريسن) واستغلال حكومات الولايات للهنود ولا سيما في (جورجيا) ومع انها تبدو اقتباساً من (ادمز) ، لكنها ليست كذلك . فهي اضافة قام بها (باوند) نفسه . وفي نفس الصفحة ، فأن المثلث الذي يمثل الهرم الذي شيده (موردخاي نوح) Mordecai Noah هو الاخر من اسهامات باوند (فأدمز) لم ينقل الكتابة المنقوشة على الهرم ولم يرسمه ، بل قدم ببساطة وصفاً لرؤيته له خلال زيارة الى (جزيرة كراند) Grand Island في طريقه الى (بوفالو) Buffallo وقد قام الرئيس السابق ، في هذه الرحلة ، بزيارة الى عدد من المدن في اعالي ولاية نيويورك ويندهش للمسيرات الزاهية التي أقيمت تكريماً له حيث تبرز كل واحدة منها «موكب مشاعل رجال الإطفاء» . ان تكرار (باوند) للعبارة ترجمة ذكية وحاذقة لسجل (ادمز) وغالباً ما تمس يد (باوند) مساً خفيفاً ، وبنفس الاسلوب المقتطفات الواسعة من (جيفرسن) Jefferson و(جون ادمز) J. Adam ووثائق من تاريخ (سايينا) Siena ورسائل من والي Sigismundo di malatehh، الى اخره ، حيث انها تُنتقى بالتأكيد لدعم افكاره ، لكنها مع ذلك نماذج من فن ملصقات حقيقي لانها تقحم الحضور المادي للحقائق في القصيدة .

ان اجزاءاً مهمة من الاناشيد الصينية (LXXI - LII) عبارة عن ملخصات مترجمة من كتاب «تاريخ الصين العام» لـ(جوزيف ـ آن ميلا) ومصادر اخرى للمعلومات حول الصين . والكثير منها دقيق للغاية لكن بعضها محض خيال . وتتميز باعادة الصياغة والانتقاء والتوليد لترقى الى مستوى فن الملصقات لكنها تخلق انطباعاً اقل بعض الشيء عن المصداقية . ويتعزز هذا الانطباع بالحروف الصورية (الصينية) التي هي حضور مرئي أخاذ يخلق اثراً مهماً للبداهة مع كونها غير مفهومة ويقال ان (باوند) أدخل الكلمات الصينية في الاناشيد عندما كان حبيساً في D. T. C. وذلك بقص الحروف من قاموسه وإلصاقها على الصفحة وهذه عودة الى الاسلوب الأصلي لفن الملصقات .

ولايشبه استخدام (إليوت) للمادة المستعارة استخدام (باوند) و(جويس) تماماً ،

بل يقدم مثالاً جيداً لـلاستخدام المختلف لـلاسلوب نفسـه . وتقحم الاقتباسـات والاصداء ، في قصائده الاولى في النص بطريقة تشبه تلك التي في (موبرلي) فالابيات المقتبسة من (لوفارك) Lafargue تتلاحم مع «ملحمة ليل عاصف» Rhapsody on a Windy Night وقصائد «المحادثة الجريئة» Conversation Galante التي تعبر عن وعي (لاموزكي) وتتطابق المقاطع القصيرة في «Gerontion» (الشيخوخة) التي اقتبست من (ادور فيتزجرالد) و(كاتسولد اندروز) و«تربية هنري ادامز» مع النبرة العامة بصورة تامة ، مؤكدة بهذا تفضيل (إليوت) لجعلها جزءاً من بنية قصائده بدلاً من تركها بارزة للعيان . ان امكانية نقل ماهو بديهي ، بالنسبة لإليوت ، مفهوم غير واضح فباستطاعة التجربة الوصول الى المعنى بواسطة ادراك فردي حساس ليس غير ، ويقول ، على سبيل المثال ،

> ان التجارب التي نمر بها قراءاً ليس دائماً هي مايمر به الشاعر تماماً ، وليس هناك اي مبرر لان تكون كذلك .. فما يمر به الشاعر ليس شعراً بل مادة شعرية ، لان كتابة الشعر تمثل «تجربة» جديدة بالنسبة له وان قراءتها أمر مختلف كذلك ...

وعليه فعندما يظهر اقتباس في احدى قصائد (إليوت) فمن المحتمل انه يفقد هويته الاصلية ، ويصبح شيئاً اخر ضمن سياق جديد . انه لم يشعر بالرغبة في الهروب من اللغة الى الواقع الفسيح الذي بتنا نلمسه عند الكُتاب المحدثـين الاخرين او في ان يعترض على نزوع اللغة الى فرض انماطها على التجربة انه طالب بأن تكون هذه الانماط ملائمة فقط .

بهذه الروحية تُضمّن الاقتباسات في قصائد «الارض اليباب» و«الرباعيات الاربع» إنها لاتعيش كمقاطع هامدة ، بل كعناصر مساهمة ، وليست حقيقية كذلك التي في (باترسون) ، بل تمثل اشكالاً او اداباً تعبيرية اخرى . انها مستلزمات موضوعية اكثر من كونها اشياء ، انعكاسات خارجية لآراء موضوعية . ولا يهتم (إليوت) بالحفاظ على معانيها واوضاعها الاصلية . لكنه يكيّف المادة المستعارة من خلال تحويرات ذكية طفيفة تقحم معناها في جوهر قصيدته . ومع كونها مقتبسة من مصادر متفرقة بشكل واسع لكنها تبدو في التحليل النهائي كما لو كانت تكرر ما أعلنه مرة احد اصدقـاء

تنيسن «إنني أرى ان العالم مؤلف من فكرة عظيمة واحدة» .

بيد انه لا يمكن استبعاد اسلوب فن الملصقة تماماً في «الارض اليباب» عن مناقشة التلاقي بين الادب والواقع . ومن المؤكد انه تتم السيطرة بصورة ثابتة على الاصداء والتلميحات في استهلال القصيدة ، وهي تلعب دورها بثقة كبقية العناصر وتتلاءم الاقتباسات وذكريات الكونتيسة (ماري لارش) Marie Larich في المقطع الشعري الاول ، والعناصر من (ازقيال) Ezekiel و «تريستان وايسولد» و (دانتي) و (بودلير) ومصادر اخرى عدة بسلاسة مع المعنى المتطور باستمرار . ولم نحصل على هذه الفكرة عن القصيدة الا بعد سنوات من الدراسة وبمساعدة محللين من امثال (كلينث بروكس) Cleanth Brooks، ومن الاهمية بمكان الاشارة الى ان بعض هذه التلميحات لم تكتشف الا مؤخراً . وان قارىء عام ١٩٢٠ الذي فهم بصورة تامة اغراض (اليوت) كان يعلم فقط انه في حضور مصطلح مجرد مثّل «عقل اوربا» اكثر من الشاعر نفسه ، وكان باستطاعته استخدام صياغات حضارية برمتها وكأنها كلمات او تعبيرات منفردة ومع ان الكثير من اصوات الوعي ومصادره تسهم في خلق مزاج متماسك «فان هضمها لم يكن كاملاً» . فعدم التواصل بين لغة القصيدة نفسها وتوليدات مثل «اغنية مدير الدفة» و«محادثة في الحانة» لغرض تأكيد المشاعر المعبّر عنها ، وتصلح برهاناً لهذه الحالة لانها «تُكتشفُ» ولا تُخترع ، وتنبع من مصادر هي غير مخيلة الشاعر .

وتخرج الاستعارات الى حد ما من سيطرة الشاعر مع تقدم سياق الاحداث في «الارض اليباب» وتبدأ بالتحدث بأصوات خاصة بها . ولكن ليس بدون رخصة من الشاعر . ويتخلى (اليوت) عن تطريزه الدقيق بعد تكديسه لاستعارات غير متمثلة في النهاية «هذه النتف التي شيدت عليها خرائبي» . ويقر بأن محاولة اخضاع المواد لاغراض صياغة واحدة قد بلغ حده . وتتكدس «النتف» ازاء غرائب وعي الشاعر وكأن حضورها المادي اهم من الطرق الخاصة التي قد تفسر بها . وهكذا تنتهي القصيدة وكأنها تمتد في غرفة مظلمة وما تلمسه ليس مهماً بقدر كونها تلمس شيئاً . وليس لفن الملصقات ذاته إلّا صلة ضئيلة بالبحث عن القيم الثابتة التي تشكل الفكرة الرئيسية في «الارض اليباب» وهذا الاستخدام الخاص لفن الملصقات هو اقرار

باليأس . وما مجموعة الاقتباسات التي لا يرتبط الكثير منها بوضوح مـع مشاكـل القصيدة إلاّ بديل قائم للتجديد الروحي الذي كان اليوت يسعى اليـه . وهي تتيح اتصالاً بالواقع بيد ان هذا الاتصال ليس اتصالاً ، بل ، كما تقول القصيدة ، مجرد دعامة مرتجلة لمنع الانهيار .

وقد هدم فن الملصقات في تناقض ظاهري ، شأنه في ذلك شأن المحاولات التجريبية كربط اللغة بالواقع المحدود ، فكرة ان الفن هو محاكاة الحياة واظهر ان التجـربة الجمالية تعتمد على الاحساس بالتميز بينهما . وقد اشرنا الى ملاحظة (روبرت م . ادامز) وهي ان تفاصيل (جويس) في (عوليس) يمكن ان تفسر على انها اما «فن» او «حياة» ووصف (روجر شاتوك) Roger Shattuck فن الملصقات بالذات بأنه مزج مقصود بين الفن والحياة . وليس ما شخّصه هؤلاء النقاد مزجاً ، بل مجابهة بين البدائل غير المتساوقة التي تقيم علاقاتها ربطاً مدهشاً ومنشطاً يعتمد في تأثيراته على بقاء الفن فناً والحياة حياة ، كما هو الحـال في «التداخـل المتبادل» لـ (بيركسون) Bergson.

وليس تأثير هذه الملاقاة توافقاً ، بل تقريباً حسب (شوكلوفسكي) Shoklovsky ويحدث هذا وعياً يقترب من فكرة البداهة ان لم يحققها . وارى ان الوسائل الحديثة في تحقيق الاتصال بالواقع تُدرك بنفس الطريقة فنحن نذكر ان (بيكاسـو) صرح بأن اعمال فن الملصقات الاولى ولدّت احساساً بالغربة تلائم العالم الحديث . ويبدو ان هناك احساساً من هذا القبيل في مغامرات (ستيفن ديدالوس) Steven Dedalus الشاب مع الكلمات في «صورة للفنان في شبابه» اذ يجرب الفتى صنـابير الميـاه في مرحاض احد الفنادق «كانت هناك حنفيتان عندمـا تفتحهما يخـرج الماء ، بـارداً وساخناً . وشعر بالبرد ثم بقليل من الحر : كان باستطاعته رؤية الاسماء مطبوعة على الحنفيات . وهذا امر غريب» . ويمكن ان تكون الغرابة الى حدٍ كبـير احساسـاً بالتناقض بين تجربته المباشرة مع الماء والرموز اللغوية المقترنة به . ويشعر القارىء بالتنافر نفسه في قصيدة Deli prima Vera لـ (ويلمز) عندما ينتقل من كلمات الشاعر «ارى» الى وصف قائمة اسعار المثلجات في الرواق . وتصور الـ «O's» (حروف الواو بالانكليزية) في البيت الشعري المقتبس من كمنكز بقع ضوء الشمس في المشاهد التي تصفها الكلمات . ان الافكار المضمّنة في هذه الفقرات التي قد تشترك فيها العناصر

اللارمزية في وظيفة العناصر الرمزية نــوع من الفطنة الجمــالية . وتخلق المجــاورة احساساً بالتنافر وليس بالانسجام . فهي تولد تهكماً لا يعتمد في تأثيره على الاخفاء الناجح كما هو واقعي بشكل خيالي بل على وعي ثاقب لملكتي الوجود المنفصلتين اللتين تمثلهما . ويذكر (ادمز) بعد عرضه للتفاصيل الحقيقية المتعددة في (عوليس) ، انها لا تشكل انماطاً ضمنية دقيقة كما هو متوقع . وهي ، باختصار لا تدخل في فن الكتاب بل تبقى حقائق . وتأثير ذلك هو زيادة الاحساس بالتفاعل التهكمي بين الفن والحقيقة التي يحس بها ـ الى حد ما . حتى القارىء غير المطلع عند قراءة (عوليس) .

وهذا يفضي بنا الى النقطة التي ذكرت في نهاية الفصل الاول وهي إن فن الملصقات يلخص الطرائق الفنية القائمة على محاكاة حديثة الاختراع عن طريق تهذيب احساس معقد بملهاة الفن والحياة ، الواقع والخيال ، ببشر وغير البشر التي تمثل ادواراً في علاقاتها مع بعضها مستغلة كلاً من التشبيهات السطحية وتشعباتها الجوهــرية . ويهذب الشيء الملتقط الذي يحدق فينا بازدراء في قاعدته في الــرواق ، وقصاصــات الصحف التي تشكل في تنافر نمطاً تمثيلياً في لوحة ما ، إحساسنا بالوسط ذاته مما تمثله . ولا تخلق قصيدة (كمنكز) حول الجنــادب والتي تثب على الصفحــة مقلدة موضوعها احساساً بحضور الجنادب فحسب ، بل تجعلنا واعين ، كما لا تستطيع اي قصيدة اخرى ، بحقيقة الصفحة وابعادها انها لا تظهر ابداً ان اللغة يمكن لها ان تدخل العالم الفسيح بل تجدد بالاحرى إحساسنا بقوتها الذاتية المستقلة لتجسد مداركنا منها .



الفصل الثالث

أفعال العقل

يبدو اذن ، ان اكثر الهجمات قساوة على البداهة المادية ، مثل فن الملصقات وفن الطباعة لا تظهر الا استحالة امتلاك الواقع الخارجي بواسطة الكلمات ولعل تصريحات المركزية الحديثة عن هذا الموضوع هي تلك التي ادلى بها بركسون Bergson في «المادة والذاكرة» matter and memory وقد شعر ، كما رأينا بان اللغة والوسائط التفاهمية الاخرى تقوم بنقل عملية لا فضائية مؤلفة من عناصر متداخلة غير قابلة للتجزئة الى تعابير فضائية ، تعرض فيها افكار الانفصال والتوسع من اجل خلق مواضيع مرجعية مفهومة . وفي الوقت الذي تكون فيه هذه الموضوعية objectification ضرورة للحياة العملية فهي في الوقت ذاته مصدر خصب للخطأ . بيد ان استبدال الاشياء بالكلمات يعيق عملية الادراك على نحو اكثر تطرفاً . وهو يقسم ما وصفه (بركسون) بالظاهرة الموحدة للادراك الى جزء داخلي واخر خارجي يتبع كل واحد منهما ترتيبه الخاص . فجميع الكلمات عدا اسماء العلم ، تعميمية تدل على الجنس . اما الاشياء فتتسم بالخصوصية . فالعلاقات النحوية والعلاقات الاخرى لا تتبع تلك الخاصة بالعالم المادي . ومن اجل التغلب على هذا الفصل disjunction قد يُستنبط نظام اصطناعي من الاشارة (المرجعية) والوصف يتم فيه تفكيك نطاق تجربة البداهة . وهذا النظام هو اللغة التقليدية . وقد وصف (كاسيرير) التضحية بالبداهة هذه هكذا :

كلما توغلت الروح البشرية بغنىً وحيوية في نشاطها التوليدي ، زاد هذا

النشاط على ما يبدو في نقل الروح بعيداً عن مصدرها الاصلي لكينونتها . فتظهر اكثر فاكثر وكأنها مقيدة في خلائقها الذاتية ، في كلمات اللغة في صور الاسطورة او الفن ، وفي الرموز الفكرية للمعرفة والتي تغطيها مثل برقع ناعم ، شفاف ، ولكن غير قابل للخرق

ومع انه قد يبدو تمزيق هذا البرقع الى شطرين امراً مرغوباً فيه من اجل الدخول الى «فردوس البداهة البحتة» ، فان (كاسيرير) يذهب الى ان هذا الطريق مسدود ، بالنسبة الى الفيلسوف على الاقل ، وان السبيل الى المعرفة يكمن في دراسة الصيغ التي تشكل الحدس . فعندما تتعرى عروس (أوزيماندياس) Ozymandias في «ملاحظات ازاء القصص الروائية العليا» ، للكاتب (ستيفن) ، يقول (اوزيماندياس)

ليست العروس
عارية ابداً
فثمة كساء خيالي يحاك دائماً
لامعاً من القلب والعقل .

وفي الحقيقة فان ردود العقل الثانوية هذه ازاء البواعث الاولى تشكل اغلب ما يقصد بالثقافة والعلم والتجربة الجمالية والتي يغدو العالم بدونها عارياً بحق ، لا يتألف في اغلب الظن من شيء سوى الاهتزازات المتجانسة التي رأى (بركسون) انه سمة عامة للعقل والمادة .

وعليه فان مفسري الواقع يميلون الى تقبل القوالب التي يفرضها العقل على المعطيات الخام للتجربة . ويفسر (باوند) ، في تصريح مبكر له ، سبب الاساطير الاغريقية والوعي الشعري بصورة عامة على انها تعبيرات عن العقل الذي يستقي افكاره من المنابع الباطنية بدلاً من ان يعكس الامور الخارجية فحسب : ((افكارهم فيهم مثلما هي فكرة الشجرة في بذرتها ...)) . وقد اعجب (اليوت) بالشعراء الميتافيزيقين والشخصيات الفرنسية في القرن التاسع عشر من امثال (لافورك) Lafargue و(كوربير) Cabiére لانهم كانوا قد وجدوا «مكافئات لغوية» لحالات استثنائية من العقل لها صلة بالظرف الحديث . اما الاهتمام بالدقة عند (باوند) و(هولم) فقد رأيناه مرحلة لاهتمام شامل اكثر بعمل العقل وامكانات تجسيده في

اللغة . فقد جعلا الدقة في معالجة التفاصيل المادية نموذجاً للدقة في معالجة المشاعر والاحاسيس والعواطف والافكار . فالتفاعل بين الحقيقة والعقل الذي يلاحظ العمليات التي يدُرك ويُعالج من خلالها الادراك والفكر والحدس ، التجربة والتناقضات بين المادة والوعي ، لهي موضوعات صريحة في فكر القرن العشرين . وقد قال (ي . ى . كمنكز) في شيء من العتاب «لقد اعطيتنا ، يا بيكاسو ، اشياء تنتفخ : رئات مترنحة ، منتفخة مليئة بالفكر الحاد الثخين » .

ان الاهتمام بعلم النفس قد تركز في الفترة التجريبية من عدة مصادر . اذ تم محاكاة صور (براوننك) Browning للمواقف العقلية التي عبر عنها في (منولوجات) درامية على نطاق واسع ولا سيما من قبل (باوند) و(أليوت) . وقد مارس الروائيون النفسانيون بعض التأثير . فقد وصف باوند (موبرلى) . بانها محاولة لتلخيص رواية (جيمس) . في حين استخدم اليوت اول الامر في (الارض اليباب) اقتباساً استهلالياً من «قلب الظلام» Heart of Darkness لـ(كونراد) وقد تعلم جويس «المونولوك» الداخلي من الروائي الفرنسي (ادوارد دوجاردا) Edward Dujardin، وكان على علم بافكار (بيركسون) . اما (كيرترود شتاين) فقد تأثرت بـ(وليم جيمس) ، وكان (هولم) قد التقى (بيركسون) . واخذ (فرويد) رغم انه لم يكن معروفاً لدى الكثير من الكتاب الانكليز والامريكان في ذلك الوقت يتغلغل في المحيط الفكري ليعزز الاهتمام السائد أنذاك بالعمليات العقلية اللاعقلانية . وقد عرض الرمزيون الفرنسيون ، ولا سيما من خلال «الحركة الرمزية في الادب» لـ(ارثر سايمنز) Arthur Simons امكانات حالات عقلية لم يعرفها التفكير التقليدي . وكان تأثير حضارة الماكنة على علم النفس واحداً من الموضوعات الرئيسية للمستقبليين ، في حين كانت التمزقات اللغوية التي تبناها الداداويون والسرياليون محاولات لتحقيق تطابق اكثر مع الفكر . ان الاعتقاد بان الفنون تشترك في اواصر مع بعضها تضمنت نقطة التقاء في التجربة الداخلية ، واثارة الفضول حول العمليات التي تترجم التاثير من حس الى اخر .

وقد تجلى هذا الاهتمام في بروز الكثير من الصيغ والطرائق الفنية الجديدة فنلاحظ اساليب كاملة ، مثل المونولوك الدرامي والمونولوك الداخلي ، وتيار الوعي ، والكتابة التلقائية ، تسلم الخلق المتعمد الى المحاكاة المباشرة للتفكير فتعوض العلاقات النحوية

التقليدية باتصال التداعي الادق للمعاني والذاكرة والترابطات المشابهة محل العلاقات النحوية التقليدية فشاع النحو الحر واستنبطت اساليب اخرى بصورة مقصودة لتعكس حالات التفكير من خلال غرائب علم البلاغة والمفردات اللغوية والايماء ، وهي طريقة فنية غالباً ما كانت تنزلق نحو المحاكاة التهكمية الحقيقية ـ وتنتهي بها ـ اما الصورة الشعرية المجازية ، فقد تأثرت بالصور المستقاه من الفكر اللاواعي والاحلام . وقد استخدمت طرائق فنية تتبع نشاطات معينة للتفكير . واكتسب التوكيد المستقبلي على القياس ، ولا سيما المفكك منه ، تاثيراً لا بأس به . وادت الصيغ اللاعقلانية للتفكير مثل الهلوسة ، والاستغراق وجنون العظمة الى ظهور اساليب ادبية جديدة .

والنظرة المألوفة هي ان اللغة التقليدية ذاتها نظير مناسب للواقعية الفكرية . وقد طابق (ديكارت) واتباعه بين العمليات اللغوية والفكرية بصورة عملية . اما فكرة (وورف) في ان اللغة تمارس نوعاً من الدكتاتورية على الادراك الحسي ، وتصريح (فتكنشتاين) : إننا لانستطيع أن نقول مالانستطيع التفكير فيه ، يقتربان من نفس التطابق ، من اتجاهات مختلفه . ويرى جومسكي Chomsky بأن هناك صلة بين البنية الجوهرية للغة و «الكفاءة اللغوية» الفكرية . إلّا أنّ الاهتمام الشديد بالتأمل الباطني للفترة الحديثة قد وجد بأن اللغة الاعتيادية لاتستطيع تدوين تعقيدات الحياة الفكرية . اما اللغة التقليدية ، فمع انها في ذاتها مِنْ خلْق التفكير دون شك فهي ليست مكيّفة بوجه افضل لتلتقط أصالة الواقع الفكري اكثر من الواقع المادي . وهي بالنسبة الى (بيركسون) ، مثلما نتذكر ، تهمل دائماً اغلب التجربة الملموسة للفكر البديهي ، ولاتستطيع ان تتيح إلّا علامات الّالتأشير مسارها ، لأن الصور (اللغوية) لايمكن أبداً أن تكون إلا اشياء بينما يكون الفكر حركه . ويوضح (بيركسون) الفجوة التي يمكن أن توجد بين الكلمات والتجربة الذاتية بالاشارة الى ان الانسان البالغ قد ينشأ على كره النكهة او الرائحة التي كان يحبها وهو طفل ، لكنه يستمر في استخدام نفس الاسم لها . وهو يردف هذا بوصف ظاهرة مألوفه في الإعلان والدعاية ، وهي قيام اللغة بفرض أنماطها الخاصة بها فيؤدي ذلك الى اقناعنا بأننا نحب اشياء لانريدها معطبين بصورة عامة علاقاتنا مع واقع افكارنا ذاتها . ويرى (بيركسون) أن هذه التشويهات

ليست سوء استخدام للغة بل متأصلة فيها ، إذ «ليس هناك مقياس مشترك بين العقل واللغة » .

وقد قام احد التيارات العظيمة للتجربة الادبية الحديثة بربط اقتناع (بركسون) و (كاسبرير) بأن اللغة التقليدية لا تُنصِف العقل بالاعتقاد القائل إنه ينبغي إيجاد منابع مهمة للمعنى في تلك الانواع من الافكار التي باتت مهملة لانها اعتبرت مشوهة ولاعقلانية . إن الاحساس بأن الاحلام والهلوسة والرهاب والاستغراق والافكار اللاواعية يمكن أن تتيح للحالة الانسانية رُؤى جديدة لم تكن مقتصرة على (فرويد) و (يونك) ورواد علم النفس الاخرين . فقد كان الكتاب والرسامون هم ايضاً يحسون بقوة معطيات الخيال هذه التي أُقِرت لاول مرة . فقد حل ذلك الزمن الذي اسماه (والاس ستيفنس) Wallace Stevens بِنُبْلِ الخيال ، «عنف من الداخل يحمينا من العنف الخارجي» . وقد اشار (وينيفرد ناوتني) الى ان اللغة ، التي ليست صحيحة على نحو يمكن ادراكه ، ترغم القارىء ببساطة على ان يجد فيها معنى يمكن لها ان تكون فيه صحيحة . «ان غرابة اللغة وعنفها يجبرنا على البحث او تخيل موقف قادر على ايجاد لغة كهذه» . وتشير الصيغ المشوهة للتعبير الى ان هناك اطاراً ماتمتلك بضمنه هذه الصيغ القوة والصلة الموضوعية ، وهذا اقتراح يشبه الرأي التجريبي القائل ان العصر الحديث بحاجة الى عالم جديد من الحديث .

وكان اكثر الفنانين العصريين وعياً بهذه الحاجات هم اولئك الذين ينتمون الى تلك الحركات شبه المنظمة مثل الحركة المستقبلية والدادائية والسريالية ، اذ ان كل واحدة من هذه الجماعات ادعت لنفسها ان اساليبها المميزة تجسد روح ثورة عامة . وقد شعر الكتاب بخاصة ان للتجربة اللغوية مضامين عميقة ، وعلى حد تعبير (فتكنشتاين) فان «تخيل لغة مايعني تخيل صيغة من الحياة» ان الصيغ الجديدة للتعبير قادرة على تغيير الحضارة بتقديم طاقات فكرية مهملة . اما الموضوعات النفسية التي التمسوها فقد كانت هي الاخرى بارزة في التجربة الانكلو ـ امريكية . ولما كان من التقليد الرومانسي الانكليزي ان الشعر سجل للنوع الجليل من الافكار التي تجابه الواقع المادي ، ـ «الانفعال المستجمع في الهدوء» ، «الاختراق المتداخل بطبيعة اكثر الهية من طبيعتنا» او «تأمل افعال العقل ذاته» . فلعل المحدثين الذين كتبوا بالانكليزية لم يشعروا بالحاجة الى الاستمرار باكتشاف الحالات اللاعقلانية

للعقل الى الحد الذي شعر به الاوروبيون . ولكن بتأكيدهم على الواقع الفكري ، كما في الجوانب الاخرى ، كانوا جزءاً من الحداثة المتميزة ذاتها ، ويمكن ان يفهموا بشكل افضل اذا ما نُظِرَ اليهم من خلال الخلفية التجريبية النفسية الاكثر تطرفاً لدى كتاب اوربا .

نظرات جديدة الى العقل : المستقبلية ، والدادائية والسريالية

لم يكن المستقبليون على الرغم من حماسهم للماكنة ، يتجاهلون الامكانات الروحية للجنس البشري . وقد توقعوا خضوع الانسان لآلاته لخلق نـوع جديـد من البشر بقدرات عقلية جديدة . ويعلن «البيان الرسمي للمستقبلية لعام ١٩١٥» بان العلم قد غير البشرية وان المستقبلية مدينة ببعض الشيء لـ(فرويد) وقد اعلن (مارينتي) في تصريح رسمي ان انسان عصر الماكنة سيشبه المخترعات الالية التي يعيش معها ، فيتبنى ايقاعاتها ويشترك في اسرارها الحدسية وسيكون الانسان الجديد قاسياً عالماً بكل شيء عدائيـاً خاليـاً من صفات الضعف مثـل الشفقة ، والحب والمعـاناة الاخلاقية . ولما كانت الماكنة ستمكنه من الانتقال بسرعة والطيران وبسط ارادته في الفضاء فانه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبني العديد من المنظورات .

ويقـدم (مارينتي) الابـداعات التي ارادهـا في بيانـه ، «الاعلان الفني لـلادب المستقبلي» ايار ١٩١٢ ، باسم وعي عصر الالة . على الادب ان يسعى وراء منهاج قـائم على تجـريد الانسـان من صفاتـه الانسانيـة Dehumanization عاكسـاً التشخيص التقليدي ومبتكراً استعارات لمواقف انسانية من ردود الفعـل الماديـة والكمياوية ومن المحركات والاشياء الميكانيكية . وتمشياً مع الدافع لاحتواء الواقع الذي ناقشناه في الفصل الثاني ، فانه لابد من تحرير اللغة من العادات التقليدية ، ولابد لها من ان تستهدف التعبير عن اللاانسانية البحت للاشياء المادية . ولا يمكن تحقيق هذا الانعتاق الا عن طريق الشعر اللانحوي واللامنطقي الذي له حرية اختراق

جوهر المادة ، محطماً الحواجز التي تفصله عن النفس «ويخلق نفساً حدسية للمادة » . والى جانب الاسماء المركبة ، وحذف التنقيط والتحريفات المتباينة للنحو والطباعة التي مر ذكرها في الفصل السابق ، فقد تضمن هذه المحاولة الطريق الجديدة والمهمة لـ«اسلوب القياس» . وليس القياس المستخدم استخداماً صحيحاً ، اداة اقل ذكاء من الاستدلال المنطقي الذي ادانه (مارينتي) ، ولكن عن طريق معالجة العلاقات القياسية باعتبارها حاسمة عوضاً من اعتبارها محتملة . فقد استطاع تحويلها الى احدى العمليات العقلية اللاعقلانية التي تماشت مع المفهوم الجديد للخيال «كعنف من الداخل» .

وكان تهجم الدادائية على اللغة ، رغم تشابهه في الكثير من الجوانب مع اصحاب المدرسة المستقبلية ، مبنياً على غرض مختلف وهو تحطيم وسائل الاتصال والتعبير . وقد حاول الدادائيون تفريغ اللغة من معناها استخدامها في اجزاء غير محبوكة من اجل استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الاشياء اسماءاً فيستطيعون بذلك تجنب الاصناف التي وضعها الذكاء . وكانوا يلتمسون الغابة في «اليس في ارض العجائب» Alice in Wonderland التي فيها كذلك كل من آليس Alice والخِشْفُ انهما اعداء ، بعد ان ينسيا اسميهما . وقد اظهرت تحريفات الصيغ الادبية التي ظهرت في الاعمال المسرحية في «ملهاة فولتير» Cabaret Voltaire بزيورخ عام ١٩١٦ ، وفي المنشورات الدادائية فيما بعد سخرية الصدفة والحيوية اللامعقولة للفكر اللاعقلاني . فقد كانت هناك «قصائد في آن واحد» Poémes Simultanes كانت تقرأ فيها عدة قصائد بصوت مرتفع في وقت واحد بحيث لم يكن بالامكان فهم شيء منها ، او القاء (كورت شويرز) Kurt Schwitters لمقاطع تافهة او حروف متفردة منظمة في سياقات شبه موسيقية ، تسمح للصوت البشري ان يُسمع دونما تدخل المعنى الفكري . ان التأكيد الدادائي على التلقائية وعدم الترابط والتناقض ، والفحش والتعابير الاخرى للطاقات النفسية الفوضوية لامر غامض تماماً ، ويمكن ان يفسر على انه صيغة عدائية للنزعة الانسانية ودفاع عن كل مظهر من مظاهر النفس او هجوم ساخر على كل القيم والامتيازات . ونلاحظ (كريستان تزارا) في قوله الشهير عن كتابة قصيدة دادائية عن طريق قطع كلمات من صحيفة ما وخلطها مع بعضها في كيس ، فهو يؤكد ان «القصيدة ستكون مثلك» . ان الطريقة التي سميت فيما بعد

بـ«الشعر الملتقط» Found Poetry وتكرار الديباجات والعبارات المبتذلة المستلة من الصحف والاحاديث العرضية ، والكتابة الآلية ، عملية تفريغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مسبق او قيود من اجل تبيان انها تسهم في تفاهة الواقع عامة ، كل هذه اسلحة ذات حدين بحق . ولعله ليس من المدهش ان تكون رواية «عوليس» قد اعتبرت سهواً عملاً من اعمال الدادائية لكونها تستفيد استفادة وافرة من كل من التفكير التلقائي والتوافه اللغوية .

وقد استمر الدادائيون باتباع التقليد اللامعقول الذي وضعه (الفرد جاري) Alfred Jarry خلال كتابة «الپاتافيزيا» Pataphysics الذي وصفه بانه طريق الحلول الوهمية ، والكثير من طرائقه الفنية في اختزال اللغة الى هراء تماثل تلك التي استخدمها (جاري) في قصائده ومسرحياته . ففي مسرحيته «المغامرة الفضائية الاولى للسيد انتيپايرين» على سبيل المثال . استخدم (تزارا) احدى ادوات (جاري) الرئيسية وتعلق احدى الشخصيات وهي شخصية السيد كريكري «لا توجد ثمة انسانية بل المرددون والكلاب» وتنتهي المسرحية والسيد (انتيپايرين) يعلن «لقد اصبحنا مرددين» مردداً الكلمة تسع مرات على نحو مرهق للاعصاب قبل العبارة الاخيرة : «ثم ذهبوا» ويلجأ (تزارا) الى اسلوب اخر في دك معالم اللغة في «اعلان حول الحب الضعيف والحب المر» الذي يبدأ بسلسلة من المتكافئات اللغوية مثل «تمهيد» Sardanapalus واحد = Valise امراة = نساء ، سروال = ماء ، معادلات لا معقولة لا تسمح باي فهم منتظم . فيقول «ان اللغة التقليدية مع فائدتها ، لا حاجة لنا اليها في «عزلتنا ، لالعابنا الحميمة وادبنا» ويشير كلامه هذا الى رفض اللغة الذي نجده في السياقات المستقبلية المبرحة اكثر . فعلى سبيل المثال تعلن مسرحية «اللامسمى» Unnameable لـ(بيكت) ان «جميع هؤلاء الغرباء ، وهذا الغبار من الكلمات» لا يفيد الا في خلق انماط مسلية على نحو معتدل ، وبانه «ليس هناك فرق كبير هنا بين تعبير واخر . فعندما نفهم احدهما فقد فهمنا جميعاً» ويقوم «المعلم» في مسرحية (ايونسكو) «الدرس» The Lesson بتعليم تلميذه ان الكلمات ليست الا مجرد مجاميع من الاصوات دون معنى .

ومن الغريب ان الطرائق الفنية المدمرة صراحة التي ابتكرها الدادائيون لتمزيق اللغة برهنت في اخر الامر على ان لها قيماً ايجابية ، لانهما اظهرتا بانه حتى اكثر

العناصر شظويـة ولا شكلية للغـة تخفي قدرة واضحـة على الافـادة . وفي «ترتيب الاشياء» The Order of Things يرى (فوكو) Foucault ان الفترة الحديثة تتميز بوعيها المعنوي المتواصل المتأصل في اللغة ذاتها والذي يرفض ان يسكت معللاً هذه النطقية الحتمية بالشعور بان للجذور اللغـوية بعض الشبـه بما تفيـده واختار الداداثيون اسم حركتهم صدفة من قاموس لان الكلمة كانت ذات معنى تافه لا صلة له بالموضوع وهو (حصان الهواية) ، ولكن «da» جزر هندو ـ اوربي يوجد في كلمات تعني (يعطي) في لغات مختلفة ويمكن ان تعد واحداً من اكثر الكلمات شيوعاً ومن الممكن لها ان تعد الكلمة المركزية لـ«الارض اليباب» حيث يظهر مثل صوت الرعد المنذر بالمطر . والجذر اللغوي للكلمات السانسكريتية «يعطي ، يتعاطف ، يسيطر» ، والتي تحدد المزايا التي تعتمد عليها القصيدة للترويح عن الركود الـروحي للحياة الحديثة . وعليه فانها لا تكاد تعني شيئاً في السياق الواحد وتعني كل شيء في السياق الاخر ويمكن موازنة المفارقة الدادائية على نقطة افضل من هذه .

وقد اكد (جاك ريفير) Jacques Riviére في دراسة غير ودية ولكنها مهمة لافكار الدادائية التي ظهرت عام ١٩٢٠ على بعض البواعث الايجـابية وراء التشـويهات اللغوية الدادائية . واوضح انهم التمسوا التهرب من المعايير المنطقية والجمالية من اجل فهم الواقع النفسي المطلق ، واظهار الروح البشرية كوحدة متكاملة . وعليه ، فقد اتخذوا وجهة النظر القائلة ان اي شيء يقال او يؤتى به يكون معقولاً كاسمى المساعي الروحية ، وبان قمع التلقائية انما هو الخطأ الوحيد الممكن . ويذهب (ريفير) الى ان الافتراض الداداوي الرئيس عن اللغة يكمن في انها لا تمتلك قيمة ثابتـة ، وفي ان الكلمات ليست مفيدة الا كنتائج عرضية للنشاط الروحي ، وان التعبير عن الفكرة التلقائية له واقع اكثر من اي شيء ينتج عن المنطق او الـذوق . ويتبع الـداداويون الرمزيين في فصل الكلمات ليس عن دلالاتها فحسب وانما حتى عن معانيها الموصوفة لها ، بحيث لم تعد تقوم بوظيفة العلاقات وانما بوظيفة عوامل المعنى الاصيل «ان لغة الداداويين لهم تُعد واسطة ، بل كينونة» . وعليه فلعل الداداويين قد طردوا من اللغة معاني خاصة ولكنهم ، اكدوا كذلك على ذلك المعنى الكامن الذي يصفه (فوكو) وبعد ان كانت الحركة قد توقفت عن العمل لفترة من الزمن كتب (تزارا) معترفاً بان عدميته النهلستية الظاهرة متأصلة في انسانية جوهرية :

لنفضح باسرع وقت ممكن من يزعم امكانية تصنيف الشعر تحت عنوان الوسائل التعبيرية. فالشعر الذي لايتميز عن الروايات الا بصفته الخارجية، الشعر الذي يعبر اما عن افكار او مشاعر لم يعد يحضى باهتمام احد و انني اضعه في المقابل كنشاط للفكر... (١٨)

ولم يقتصر شعر مثل هذا على اللغة ولكن كانت اللغة ولا شك واحدة من الصيغ التي يمكن للشعر ان يتجلى فيها .

وقد قيم السرياليون ، شأنهم في ذلك شأن الداداويين اللغة لا لذاتها بل لاهميتها في تحقيق ثورة روحية وارادوا من الشعر ، كالفنون الاخرى ، ان يكون وسيلة في التغلب على اقطاب ومقولات الفكر المنطقي . ويمكن الخيال من تأسيس شركة مع الواقع المادي . وكان طموح السرياليين ، الذي غالباً ما كان يقارن مع طموح الكمياويين السحرة ، تحقيق حالة نفسية يمكن فيها التوفيق بين جميع المتناقضات لا سيما تلك التي بين الرغبات الانسانية والضرورات الخارجية ، وتحويل التجربة كلها الى ذهب الرغبة المتحققة . وكان الادب والرسم القنوات الرئيسية لهذا المسعى ، وقد اتسم الاهمال السريالي للاعتبارات الجمالية بانه سمح بالتحرر المطلق من الشكل ، لكنه لم يهمل باي شكل من الاشكال بقاء الطرق الفنية المبتذلة كالتي تظهرها لوحات (جيريكو) Chirico و(دالي) Dali.

وكانت السريالية بدءاً ، مثلما فسرها منظّرها الاول (اندريه بريتون) André Breton تعتبر اللغة مهمة فقط لانها كانت وسطاً مثالياً كمزج العوالم النفسية والمادية . وقد واجه (بريتون) ، الذي كان محافظاً في رأي الثوريين على نحو بارز ، الحاجة الى الابداع الفني في اللغة على مضض . ولكن لما كانت السريالية تسعى الى خلق ثورة في الواقع ، ولما كان (بريتون) واحداً من المفسرين الرواد لفكرة ان اللغة قوة حاسمة في خلق الافكار وتحديد الواقع ، فقد كان لابد للتجربة اللغوية ان تكون من المنهاج السريالي . ولم يعن هذا في «اعلان السريالية» Manifeste du Surréalisme (١٩٢٤) اكثر من مجرد تدوين الفكر من خلال الكتابة الالية ، وهو الاسلوب الفني الذي ابتدعه الداداويون واخضعه (بريتون) لاستخدامات جديدة ، مظهراً عالم الافكار اللاواعية وملتقطاً الامكانات الخلاقة للصدفة .

وتظهر النصوص الالية التي كتبها (بريتون) بالتعاون مع (فيليب سويو) اصالة عظيمة في روابطها الفكرية واستخدامها للصور المجازية ، ولكنها ، كما اشار (بريتون) فيما بعد لم تتعرض للنمو مثلما فعلت تجارب (جويس) والاخرين . وسرعان ما اتضح لـ(بريتون) ان للغة اسهامات تؤديها تفوق قدرتها على تدوين الافكار اللاواعية او السابقة للوعي . وفي مقال عنوانه «كلمات مسطحة» كتب في وقت كان فيه مشغولاً باعداد افكار الاعلان . وقصد الى تمكين اللغة من تحقيق قوتها الكاملة بفصل الكلمات عن معانيها القاموسية من خلال دراسة اصواتها ، وتركيبها وتأثيرها ، وبالانتباه الى تفاعلها مع بعضها . وارَّخ اعتبار الكلمات اشياء ملموسة لها كيانها بحد ذاتها الى الوقت الذي ارتبطت فيه (الحركات) اولاً بالالوان «وواضح ان هذه النظرة تكونت وفي ذهنه (سوناتا ڤويال) Voyelles لـ (ريمبو) Rimbaud وهو يرى الان انه ليس من الصواب ضمان كلمة ما . وقد اعترض (بريتون) في اعلان السريالية ذاته على ان الاسلوب المرجعي للرواية الاعتيادية لا صلة له بالحياة الباطنية واعلن : (لقد وهُبَت اللغة للانسان لكي يستخدمها استخداماً سريالياً»

وفي الوقت الذي انشغلت فيه السريالية العقائدية بثورة عامة في الفكر اكثر من انشغالها باصلاح اللغة فحسب فان نفراً من شعرائها وجدوا ان الكلمات ذاتها فتحت افاقاً غير متوقعة امام حرية الخيال . وتتخذ هذه الامكانات الجديدة بين السرياليين صيغتين جديدتين . الاولى استخدام السياق لفصل الكلمة عن معناها المألوف وجعلها وسيلة لاعادة تنظيم متطرف للواقع الاعتيادي انسجاماً مع الابيات الشعرية لـ(بول الوار) Paul Eluard

الارض خضراء مثل برتقالة

ما من خطأ ، الكلمات لا تكذب

التي تدعي للتعبير اللفظي عن الفكر اللاعقلاني العصمة التي ادعاها (ڤيتكنشتاين) للتصريحات التي تجري في اللغة التقليدية . والصيغة الثانية هي معالجة اللغة المتصلة بالثورية ، والنقل المكاني الآلي للاصوات واستغلال الاصوات المشابهة لتوليد المعاني التي تمتلك ميزة كونها لا عقلانية ، ونتائج الصدفة الموحية ايحاءاً عظيماً .

وقبل بيان السريالية الاول ، نشر (روبرت دزنو) Robert Desnos في مجلة «الادب» عدداً من الحكم البارعة تدعي انها من اعمال شخصية بارزة تسمى (روزسيلافي)

Rose Sélavy . وقد اتبعت هذه الحكم الصيغة البسيطة بأخذ عبارة وتركيب جملة منها بخلط العناصر الصوتية لتكوين معنى جديد لا صلة له البتة بالمعنى الاصلي . فعلى سبيل المثال تتلاعب «قوانين رغباتنا نرد بلا فراغ «مع» القوانين lais و الرغبات desires لتكوين «النرد» des او زهر الطاولة dice، «والفراغ» loisir او leisure ليصل الى عبارة «ان قوانين رغباتنا نرد بلا فراغ»وفي عمله التالي استغل (درزنو) التشابهات اللاعقلانية المتضمنة في التوريات والجناس . وقد تبنى (روجر فيتراك) Roger Vitrac اعادة اقل منهجية للترتيب الصوتي لكنها اكثر دقة من تلك التي تبناها (درزنو) :

فم فاغر ، حبيب الاصوات الوفي
ذو الهبات التي تفهمها الكلمات

وكانت احدى طرق (فيتراك) الاعادة الخلاقة لكتابة اللافتات بحيث تصبح De-fénse de fumer او «ممنوع التدخين» defense de fumer les fusees de femmes fusees والتي تعني فيها كلمة تجمعاً من نوع معين مع امكانات تتراوح بين «الناسورات» fistulas، وصواريخ rockets الى (عزف) النوتات الموسيقية . وقد راى (ميشيل ليري) Michel Leiris الذي اعتبر الكلمات نوعاً من البارود بحاجة لان يفجر بواسطة شرارة الخيال ، بوضوح ، العلاقات الشخصية الموحاة باصواتها واعادة تحديدها وفقاً لذلك دونما اشارة الى معانيها الاصلية . وهكذا فان Crime التي تعني (جريمة)،تصبح Une mine de cris، اي «منجم للصراخات ، و cadavre اي (الجنة) تصبح Le caderas s'uvre اي «ينفتح القفل » .وقد تبدو هذه التحريفات الاعتباطية في الكلمات تافهة ، ولكنها اظهرت ان اللغة تتيح للعقل الشعري الولوج الى عالم البدائل المدهش واللاعقلاني للدلالات ، وهو بالطبع اكثر المنابع المستغلة استغلالاً كاملاً في (فنجانزويك) .

وقد تأمل (اندريه برتون) اصول السوريالية بعد جيل من ذلك التاريخ فاعترف ان الكتابة الآلية لم تحقق الامال التي عقدت عليها ، واكد ، على نحو مدهش نوعاً ما ، ان اللغة باتت مركز اهتمام السوريالية وان موضوعها الرئيس قد بات :

لا شيء اقل من اعادة كشف لسر اللغة التي يبدو ان عناصرها تتوقف عند

ذاك عن الطوفان كالمطروحات على سطح بحر ميت . ولتحقيق هذا كان من الضروري سحب هذه العناصر بعيداً عن استخدامها النفعي وهو السبيل الوحيد لتحريرها واستعادة كل قوتها .

وكدليل على الشعور بالحاجة حينئذٍ لمقاومة «الانتقاص من قيمة اللغة» فقد اشار الى الجهود المتماثلة لعدد من الجماعات التجريبية بما في ذلك المستقبليون والداداويون «والعصبة الصوتية» الفرنسية وانصار ثورة الكلمة ، كما سماهـا ، التي تمثلت في (جويس) و(كمنكز) بين اخرين . وقد عبر عن عدم رضاه عن هؤلاء على اسس نظرية . فقد شعر بان (جويس) مثلاً كان يتبع المبادىء الطبيعية ليس غير في محاولة لمحاكاة انسياب الفكر في المناجاة الداخلية (المونولوك الداخلي) في حين كـان السورياليون يسعون الى ادراك «المادة الاولى» للغة في استخدامهم للكتابة الالية . لكنه سلم بان جميع التجريبيين اشتركوا مع السورياليين في الاعتقاد بـان القيمة الحقيقيـة للغة الادب تكمن في قدراتها التعبيرية الباطنية اكثر من قدراتها المرجعية .

هولم وباوند Hulme and Pound

ان لاعتقاد (مارينتي) بان اللغة خليقة بان تعكس التأثيرات النفسية لعصر الالة ، ووجهة نظر (تزارا) في انها يجب ان تلجأ الى اي وسيلة تقريباً لتـلافي عبء المنطق والتقليد ، وفكرة (بريتون) بانها تتضمن معـان مستقلة عميقـة تتماثـل مع الفكـر اللاواعي ، كل هذه الامور لها مثيلاتها في نظريـة معاصريهم الانكلـو ـ امريكيـين وممارستهم . فقد كان هناك اقرار عام بانه ، اذا ما كان للغة ان تنصف الواقع الفكري فانه يتعين عليها ان تضع جانباً التزامات معينة كالدلالة والمعقولية ، والاستخدام التقليدي . وقد اضطر (ت . ي . هولم) ، الذي ربما كان اقل الكتاب الانكليز رغبة في التسليم بهذا ، في بحثه عن العلاقة بين الفكر واللغـة الى ان يتخذ مـوقفاً لصـالح التجريب . ويحذو (هولم) حذو (بيركسون) في التاكيد على ان الوظيفة العقلية للغة تمنع

العقل من ان يتصل بالطبيعة الحيوية التداخلية تداخلاً متطرفاً للواقع . ان فكـرة (بركسون) بانه لو كان في الامكان مؤازرة الحدس فان من شأن ذلك ان يحقق جميع اغراض الفلسفة ، ترد في صيغة اخرى لـ(هولم) عندما يقول ، «لو امكن للواقع ان يتصل اتصالاً مباشراً مع الحواس والوعي لاصبح الفن عديم الفائدة ، او لعله كان خليقاً بنا جميعاً ان نكون فنانين» ويكمن وراء استحسان (هولم) للتجديد شك عميق في اللغة ، واقتناع راسخ بان الرموز الاعتباطية تهدد دائماً بالانتكاس نحو الغموض . وقد تأثر باللغة الاعتيادية كملاذ للهـروب من رحابـة الطبيعة الى النطق الضئيـل لـ«مشعوذ يمارس حيلاً بحبل الحروف الغريب وهو شيء مختلف تماماً عن الانفعال والبصر الحقيقيين » . ولابد للغة من اجل اداء وظيفتها الجماعية ، من ان تربط كلماتها بالمعاني التي يفترض ان يشترك فيها الناس معها . ولكنها ، على اية حال ، لا تدل في الواقع على اي شيء يخضع للتجربة حقاً ، وانما على مجاميع غامضة من الافكار والمفاهيم والمشاعر . وبدلاً من ان تحمل معاني وليدة التفكير الخالص ، تحوم في الجو اللاعقلاني بين المتحدثين كرموز هامدة للتقليد الاجوف القائل ان للمشاعر الخاصة نوعاً من الوجود العـام . ويقول (هـولم) ، وهو يعيـد صياغـة عبارة بعض افكـار (بركسون) «لكل واحد منا اسلوبه الخاص به في الشعور والحب والكره ولكن اللغة تشير الى هذه الحالات بنفس الكلمة لكل حالة ، بحيث لا تكون قادرة الا على تجديد الجانب الموضوعي اللاشخصاني للعواطف التي نحس بها » وهو يؤكد ان الكلمات تفقد قدرتها المرجعية مالم تربط بالافكار الخاصة المعينة للمتحدث او الكاتب .

وكان (هولم) متأثراً بوجهة نظر (بركسون) عن الكون كظاهرة تداخلية مشتركة خالية من اي وجود بدائي قابل للفصل ، و«تنوع مركز» حيث يجب ان يكون اي تغيير يحدث فيه متطرفاً ، والتي تتناقض مع الفكرة الذرية التقليدية لكون آلي ، المتمثلة في تجميع لوحات مثل لوحة الشطرنج او كـرات البليارد ، حيث لا يكـون التغيير الا اصطناعياً لان كل موقف ما هو الا نقل لموقف سابق . ويرى (هولم) ان اللغة الاعتيادية يمكن مقارنتها مع الكون ، فهي نظام تنتقل فيه الكلمات ذات المعاني المحددة هنـا وهناك دون تمييز فوق مستوى الواقع الخـارجي . ولما كـانت هذه الكلمـات مجرد (فيشات) ، ورموز تقليدية للـدلالات مبنية عـلى الاتفاق اكثـر منها عـلى التجربـة الحقيقية ، فانها لم تعد تستطيع توليد معنى اكثر مما تستطيعه القطع داخل لعبة

النرد ان تقرر الحركات الواجب اداؤها .

ويرى (هولم) ان الكلمة في اللغة الشعرية الاصيلة تحمل التجربة الفردية للكاتب كمعنى لها وهي اذ تفعل هذا تسهم بميزة جديدة لقرينتها . والتشبيه الملائم الذي يورده للكتابة التي تعمل بهذه الطريقة هي اليرقة وشعيراتها فأجزاء اليرقة هي الكلمات ، والشعيرات معانيها الخاصة وهي تنبثق من فكر الكاتب . والشعيرات من جهة تلتصق بالغصن الذي تنبت منه سريعاً ، ويلتزم المعنى الخاص الاصيل بالكلمة ، وهي من الناحية الاخرى وسيلة للانتقال قدماً الى موضع اخر ، ويضفي شيئاً جديداً حقاً .

ويعبر (هولم) عن عودته لأنشاء لغة من شأنها ان تحمل المعنى الخاص والشخصي للكاتب والذي من شأنه ان يتجنب المعنى الجماعي الميت المناط بالكلمات بواسطة الاستخدام الاعتيادي بتشبيهها بمنحني المعماري . فاللغة الاعتيادية ، كما هي الحال في المنحنيات الخشبية الفرنسية التي يستخدمها الرسام ، تتيح طريقة للتعبير عن المشاعر تتصف بانها قياسية لكنها تقريبية فحسب . ومن اجل تحقيق الدقة ، فلابد للمرء من ان يلوي المنحني عن شكله الاصلي ، كذلك على الكاتب اخذ ما توفره له اللغة من اعراف وتسليط الضغط عليها لجعلها تتلائم مع المعنى الفردي الذي يحمله في ذهنه وليست الاصالة الناتجة بحد ذاتها ميزة . «انها ليست الا عيوب اللغة التي تجعل الاصالة ضرورية» ، هذا ما يقوله (هولم) معيداً اكتشاف ادراك (مالارمية) ان الشعر وجد لكي يعوض القصور الموجود في اللغة .

واولى القصائد الانكليزية الحديثة التي حاولت تطويع اللغة لتلائم خصوصيات التفكير هي القصائد الغنائية المسرحية التي نظمها كل من (باوند) و(اليوت) حوالي الفترة ١٩٠٨ ـ ١٩٢٠ . وقد ولد السعي من اجل خلق العبارات الاصطلاحية المواتية للقطع الباطنية للوعي قدراً من اكثر المنابع اللغوية الجديدة اهمية . فلأن (باوند) و(اليوت) شرعا بادراك المشاعر بعزم بدلاً من مجرد استغلال الايحاءات مثلما فعل الرمزيون فان الضغوط التي مارساها على الكلمات والصور الذهنية ارتقت بامكاناتها الايحائية الى مستويات جديدة وتشير هذه القصائد في تراكيبها الى المبادىء النفسية التي جاءت فيما بعد والتي تكمن وراء كل من «عوليس» ، «الى المنار» To the Lighthouse والى الاثار الادبية الرئيسة الاخرى للفترة التجريبية . وهما يتبعان

الحركات الترابطية للفكر الطليق حائمين حول بضع نقاط من اللاوعي ، وحول نفسيهما بطرق سائبة ، دون روابط او مفاصل ، من خلال العلاقات المنبثقة من باطن الافكار ذاتها . ومن شأن كل هذا ان يبعدهم عن الافكار التقليدية للغة الشعرية والنحو والبنية والصورة المجازية في الشعر .

ان تمثيل النشاط الذهني ما هو الا جزء وان كان مهما ، من فن الشعر لدى (باوند) ويقف على رأس كل هذا الاقتناع اللانفسي الذي يفيد ان الامور المطلقة جزء لا يستغنى عنه في التجربة البشرية . «فلا ثقافة دون الالهة . ولا تكتمل الاشياء دون الهة» . ويقترب الناس اكثر ما يكون الاقتراب من هذه الامور المطلقة من خلال المشاعر والاحاسيس التي يبين استمرارها في التاريخ انها جوانب كونية للحالة الانسانية . ويبين الشعر هذه التجارب الكونية في صيغة ثابتة محددة من خلال سلسلة من الروابط الدقيقة ، بين المشاعر وبعض الظواهر الخارجية اولاً ، ثم بين الظواهر واللغة التي تجعلها سِمَتها الملموسة وبداهتها قادرة على اثارة الاحاسيس بصورة مستقلة . وعندما تحدد هذه العلاقات بنجاح تكون النتيجة ادباً عظيماً ، «لغة مشحونة بالمعنى الى اقصى درجة ممكنة» .

والتشبيه الذي اختاره (باوند) لتحديد العلاقة بين العمل الادبي والشعور الذي يعكسه او يثيره يشير الى انه رأى انه يمكن ان يكون دقيقاً جداً ، فهو يقول ان الشعر يعطي «معادلات للاحاسيس البشرية » ، انه اشبه بالتعويذة السحرية التي تولد تأثيراً خاصاً ، والصيغة الرياضية التي تمثل دائرة او منحني ، والكتابة الصورية الصينية التي تستخدم الاشياء الملموسة للاشارة الى فكرة ما مثل «احمر» . وليست العلاقة هذه محاكاة وانما اثارة لفكرة او احساس له حالة ثابتة في التجربة الانسانية عن طريق شكل خارجي . وفي التمييز بين الشعر والنثر جعل (باوند) الوجود المستقل للتجربة الشعرية نقطة الاختلاف ، متحدثاً كما لو كان الشعر سجلا لملاقاة شيء يمكن اثباته علمياً . «يحصل في الشعر شيء الذكاء ، وفي النثر يكون الذكاء قد وجد موضوعاً لملاحظته . ان الحقيقة الشعرية موجودة سلفاً » .

وقد اتفق (باوند) مع اليوت حول فكرة التقليد الادبي الذي يتألف من اعمال من ازمان ولغات مختلفة تمارس تأثيرات مشتركة بعضها على بعض خلال عقول القراء والكتاب . والحقيقة الشعرية السابقة الوجود ، لا في حدس الشاعر فحسب بل في

الادب المبكر ايضاً بحيث تتدرج مسألة تسجيل التجربة النفسية الفردية شيئاً فشيئاً الى مسألة الاستجابة للتقليد وتراكم العديد من الخبرات النفسية . فالشاعر يحس بسلطة الماضي وبالتأثير المنشط للمجابهة المباشرة مع «الحقيقة الشعرية» التي تمده بالمنابع من اجل اثارتها من جديد من خلال اقتناعه الخاص . ولكن في الوقت الذي يتركز فيه تقليد (اليوت) على «عقل اوربا» فان تقليد (باوند) يبقى اقل محدودية منه بكثير لا ليشمل الصين وامريكا ومصر فقط ، بل يشمل انماطاً فكرية خارج الادب ايضاً والدراسات المقارنة التي اجتذبته مثل الميثولوجيا (الاسطورة) والترجمة ، التوفيق بين الفنون الى جانب الحركات الموازية للتطورات السياسية والاقتصادية والفنية التي تستند الى الافتراض القائل ان المجموعة الكلية للعقول التي نسميها تقليداً ، تولد صيغاً يمكن ملاحظتها في مجالات مختلفة تماماً من السلوك والتعبير وهو التصور الذي يعمل بحيوية في «الاناشيد» ويشعر (اليوت) فقط بان على الشاعر ان يكون واعياً بصورة عامة بتقليده لكن (باوند) يبين في كل من نثره ونقده انه يرى ان القصيدة يجب ان تكتب مع اشارة الى نمط او مجموعة انماط تستبقها في اثارة تأثيرها . فالتاريخ الثقافي ، في نظر (باوند) ، يتألق في انتقال الحساسيات المعينة خلال ازمان واماكن ولغات وصيغ تعبير مختلفة . وكل اثر ادبي جزء في عملية تحول واستحالة ، وعضو لسياق تاريخي قابل للتجديد له صلة بالاحاسيس الاولية الثابتة . ولان التكرار يوهن هذه الاحاسيس كما ان صيغ التعبير عنها تصبح عتيقة فالكاتب الذي يدخل ساحة التاريخ يتحمل مسؤولية ايجاد تفاصيل جديدة يمكن من خلالها جعلها متاحة لمعاصريه .

ويبدو ان وجهات نظر (باوند) حول هذا الموضوع تنحدر من بعض الافكار عن الفن التي اعلنها (براوننك) في «الكتاب الاول» Book I من «الحلقة والكتاب» The Ring and the Book وفي معرض توضيحه سبب اختياره محاكمة جريمة قتل قديمة مدونة في مجموعة من الوثائق المنسية كموضوع لقصيدته ، يذهب (براوننك) الى انه ليس بامكان الشاعر ان يخلق وانما يستطيع فقط اعادة الحياة لشيء كانت له في يوم ما حياته الخاصة به . ومهمة الشاعر ان يلتمس الصيغ المحتضرة او المرفوضة ، وان يدرك الحقائق التي تضمنتها ، وان يعيدها الى الحياة ثانية من خلال الخيال . ويبدو ان (باوند) شأنه في هذا شأن (براوننك) يرى ان الخلق المحض المنبعث من لا شيء لا يعدو

ان يكون شيئاً تافهاً ، وان قوى الابداع عند الشاعر تعتمد على بعض المواهب donnee التي لها حيويتها الخاصة . ونقطة الضعف في وجهة النظر هذه بطبيعة الحال ، هي انه ما من سبيل لمعرفة ما اذا كان التأثير الذي يتلقاه العقل الحديث من القصيدة الغنائية المسماة Canzone للشاعر الايطالي كافالكانتي Cavalcanti ام من القول المأثور لـ(كونفوشيوس) مرتبطاً في الحقيقة «بحياته» الاولى . بل اصعب من ذلك التأكيد ان اعادة الحديث سوف تثير نفس الانطباع بدلاً من الاتيان ببديل مختلف تماماً . ان حقيقة ان كل هذا مدفون على نحو لا يمكن استرداده في الاستجابات الذاتية للقراء والمؤلفين المنفصلين عن بعضهم بفعل الزمن واللغة والتقليد قد يدحض ادعاء (براوننك) بـ«الحقيقة» ووجهات نظر (باوند) العقائدية عن الفن لكنه يدعم الموقف الذي يتفقان فيه كلاهما على الرغم منهما تقريباً . من ان ما يلتمس الشعر محاكاته ليس اشياء بل افكاراً .

وفي الوقت الذي يبدو فيه هذا مناقضاً للانطباع بان (باوند) شاعر الحقيقة الملموسة ، فالتناقض – ان وجد – يكمن في وجهة نظره حيال الوظيفة الشعرية للغة . اذ ان (باوند) لا يقبل بفكرة ان القصيدة موجودة في الواقع الاخر النظير لما هو «فعلي» او مملكة جمالية مدّخرة للفن ، بل يعتبره جزءاً من الواقع الفردي الاساسي للحياة العقلية . وعلى اية حال ، فان تشخيص النتاج الشعري مع ما هو جانب من الطبيعة ، او عملية عقلية ، ينتهك الحدود بين ما هو من صنع الانسان وما هو طبيعي . انه امتداد للمسعى من اجل تجاوز الادراك الشخصي عن طريق التوحيد بين الحقائق الخارجية والذاتية التي اشار اليها (روي هارفي پيرس) Roy Harvey Pearce في القول المأثور لكل من (وايتمان) Whiteman و (و . ك ويلمز) W. C. Williams «لا افكار الا في الاشياء» وكما يسعى كتاب من امثال (ويلمز) Williams و (كرترودشتاين) Gertrude Stein لبلوغ شرعية اسمى لمداركهم الحسية بالولوج في «الواقع الجوهري» للاشياء ، كذلك يسعى (باوند) لان يربط مع القصيدة شرعية الفكرة.وتصبح اللغة الشعرية ، كما هو شأنها عند (مالارميه) شيئاً مطلق مكتفياً بذاته ، «كلمته تشير الى جوهر الشيء ؛ ولما كانت تعبيراً للظروف في الادراك فهي متطرفة في حد ذاتها » مع انه يتعين علينا ان نقول انها تكتسب ، في قصائد (باوند) شبه الدرامية جوهر الفكر والحس .

وغالباً ما كان (باوند) يُجبر على الاعتراض بان اهتمامه بالتقليد لم يكن مجرد الولع بالاشياء القديمة وانه لم يقصد مجرد ما هو تقليد كلاسيكي . فتلك نقطة ضعف لدى (موبرلي) في محاولته بلوغ «الاسمى» / بالمفهوم القديم» . فان ما تصوره (باوند) كان تعاوناً بين الاحاسيس المركزيـة المحددة المـوجودة في الاعمـال التقليديـة والصور المعاصرة القادرة على صياغتها ، وهو ترابط من شأنه ان يشيع الحيوية فيهما كليهما . بضمن ناحية يتم فيها تشديـد العنصر التقليدي حـين يتحقق ارساء تـواصله مـع الحاضر ، ويعطي دوراً في الوعي المعاصر ، ومن الناحية الاخرى فانه يتطلب ، كونه «جديداً» للحاضر شيئاً اكثر من الاستخدام التقليدي للاسلوب المميَّز الدارج . ان البداهة التي نوقشت في الفصل الاخير ضرورية ، كطريقة لمنع التجديد من ان يصبح مجرد تذكر . وتؤكد تجزئة النحو استقلالية الصورة او الفكرة عن شبكة العلاقات اللغوية التقليدية . فالاقتباسات والكتابة الصورية والكتابة الهيروغليفية وما الى ذلك تتيح تجارب مباشرة ملموسة لصيغ منجزة انجازاً تاماً هي صورة تستخدم لقياس دقة ترجمات (باوند) الى اسلـوبه المميـز . فاللهجـة العاميـة والاختصـارات والتقـاليد الطباعية المعاصرة تتنقل باتجاه معاكس ، وهي تشير الى مرادفات كانت موجودة في يوم ما وخلقت انطباعات موازية في الماضي .

بدأت الاصالة اللغوية عند (باوند) بمحاولات لنقل صفة او حالات عقلية عن طريق الاسلوب في قصائد مكتوبة من خلال شخصيات روائية او تاريخية . وقد وصف هذه القصائد التي سماها «قناع المؤلف» بانها خطوات للبحث عن هويته الشخصية التي حققها اولاً عن طريق خلق ثم صب «اقنعة كاملة للذات في كل قصيدة » . ولما كانت القصيدة قناعاً لغوياً ، فان سماتها التعبيرية ممثلة بواسطة المزايا الاسلوبية . وهي مفصولة عن الذات ، بحيث يكون الشاعر حراً في ارتجال اسلوب يختلف عن اسلوبه . وعندما يكون المتحدث شخصية تاريخية فان صياغة الاسلوب تتضمن اعادة خلق خيالية لشعور في الماضي . ولو اخذ هذا النوع من القصائد الكثيرة التي كتبها (باوند) كمجموعة واحدة ، بخلفيات مختلفة اختلاف الامبراطورية الصينية ، (وبروفانس) في العصور الوسطى ، وانكلترا الانكلوساكسونية ، لمثلث تجربـة في تشعب الاسلوب يمثـل تعاقب المحـاكاة السـاخرة في فصـل «ثيران الشمس» Oxen of the Sun لـ (جويس) . وقد استصوب (باوند) وهو مـدفوع بهـدف اعادة نفـوس ميتة الى

الحياة ، اختراق الحواجز اللغوية والتاريخية ، متنقلاً بحرية بين قواعد اللغة وحدود الزمن لإثارة قرائن مبعثرة وتجميعها في تصاميم ذات معنى . ويمكن رؤية هذه الطريقة ، طريقة الاناشيد ، فعالة في «الفيلونات» * Villonands التي نُشرت في المجلد الاول بعنوان A Lume Spento واذا ماكانت القصائد ذاتها ضعيفة فانها توضح في الاقل مصدراً استمر باوند باستخدامه . وهو اعادة صياغة اللغة لتلائم الحالات النفسية .

والحالة التي نحن بصددها ، وكان من الواضح ان باوند شعر بانها جديرة بالتجديد وخليقة بان يجعلها في متناول معاصريه ، هي الربط المدهش بين اليأس والفطنة ، التهكم ، الفسق ، الاشفاق على الذات التي يعرضها شعر (فيلو) Villon. وقد اكد (باوند) وجودها كعقدة بارزة من المواقف عن طريق خلق الجنس الادبي الفرعي لـ«الفيلونات» للتعبير عنها . وتؤكد القصائد بعض خصائص (فيلو) بضمنها اسلوب البالاد وربما العبارات المقتبسة او المترجمة ، وربما ايضاً الاتجاه نحو الابداع اللغوي الذي نجده في قصائده المكتوبة في اللغة البذيئة argot. والاهم من ذلك انها تستخدم ايضاً مصادر جديدة لتحقيق الـ «فيلونسك» Villonesque كما يوضح ذلك المقطع الاول من القصيدة الفيلونية (نشيد الميلاد) :

Towards the Noel that more saison
(Christ make the shepherd's homage dear !)
Then when the grey wolves everchore
Drink of the winds their chill small— beer
And lap O' the snows food' s guerdan
Then makyth my heart his Yule - tide cheer
(Skoal ! with the dregs if the clear be gone !)
Wining the ghosts of yester - year

ليست هذه ترجمة لاي اصل محدد وانما هي سعي لادراك ما كان خليقاً بان يسمى حدس (باوند) لوعي (فيلو) . وقد يستنتج القارىء غير المتعاطف ان (باوند) قد القى ببعض الكلمات المهجورة والفرنسية مع بعضها من اجل تحقيق نكهة تاريخية على نحو غامض . الا ان التنسيق الممزوج للالفاظ يتبع المبدأ الذي كان يزعم (باوند) ان

*نسبة الى الشاعر (فيلو) .

يستخدمه على نطاق واسع جداً في الاناشيد ، ذلك هو الخلط بين الاصول من ازمان ، واماكن شتى في تشكيل واحد . اذ تحدد كلمات عصر (جوسر) Chaucerian، وهي "makyth", "everychore" الفترة التاريخية العامة ، في حين تـوحي الكلمات الفرنسية بحس مكاني ، وتساهم كل من "Chill small - beer" و "Skoal" في التهكم الطائش لمرح المشنقه . اما yesteryear فمقتبسة بطبيعة الحال من «اين ثلـوج العـام المـاضي» Where are the snows of yesteryear وهي تـرجمـة (روزيتي) Rossetti الـرائعة لملازمة (فيلـون) Mais ou sant les neiges d' antar ? ولكن من الخطأ اعتبارها تنازلاً ضعيفاً لمترجم منافس فهي طريقة في تحديد نقطة في الماضي ، حيث يكون الانفعال الذي يود (باوند) خلقه قد سبق ان تم ابداعه من قبل ، وطريقه لإقرار التقليد الذي يسهم فيها .

وبدلاً من تقليد حديث شخصياته في هذه القصائد مباشرة ، فقد استنبط (باوند) عبارات مماثلة لتحقيق تاثير مباشر في سياق معاصر . وفي (سينو) Cino يتم التعبير عن الموقف المتهور في سياقات مفككة نحوياً مثل : Lips words and you snare them و Eyes, dreams, lips and the nigh goes في هذه بدع لفظيـة صاغهـا دون اكتراث مثل wind - runneing (التي تبدو انها تعني حفيف الريح) و us - toward وفي مقتطفات من اللهجة العامية و Pollo Phoibee و fulgena وفي الاستخدام غير الرزين لـ Wander - lied. وليست هذه التشويهات خاصة بالفترة التاريخية ولا حتى بالشخصية قيد الرسم ، بل بالمزاج المعبر عنه في القصيدة .

ويمكن ان يعزى الكثير من اصالة (باوند) الى هذا الحافز . فبقصد التقاط الرنين الدقيق لمزاج بعض الاعمال السابقة فانه يتبع في اقنعة شخصياته وترجماته الغريبة والقصائد حول المواضيع التاريخية ، طريقة ترقيع مجموعـة متنوعـة من المفردات والايحاءات والنبرات والمستويات اللغوية . ان المفارقات الزمنية والتشويهات ومـا يطلق عليه (ك .ك .روشفن) K . K .Ruthven «الترجمات الخلاقة غير الصحيحة» الموجودة في هذه القصائد من امثال : «انشودة الاب الصالح» The Ballad of the Goodly fere والبحار Seafarer وقصيدة «في مدح سكستس بروبرتيس Hom- age to Sextus Propertius لا تعكس قصد (باوند) في التقليد بل في الابداع . فتكون حصيلة هذا وسطاً شعرياً تجريبياً على نحو جلي بل ارتجالي ، يخضع لسيطرة

محكمة اكثر في (موبرلي) ويتسم بالتوسع في الاناشيد . واذا ما فهمت هذه القصائد على انها مساعي لمنح حياة جديدة لانفعالات ثابتة ، وان كانت محيرة ، في اسلوب ابتكر لهذا الغرض ، فان غرابتها تصبح مفهومة اكثر بكثير .

اليوت Elliot

ان المونولوكات الثلاثة الاولى لـ(ت . س . اليوت) ، نشيد حب جي الفرد بروفروك The Love Song of J . Alfred Prufrock ، وصورة امرأة Portrait of a Lady التي هي في نفس الوقت الصورة الذاتية لرجل ـ و «الشيخوخة» Gerontion مكتوبة بلهجة شعرية رائعة مستلهمة من قصائد (جولز لافوك) التي يعبر فيها المتحدث عن المشاعر المتضاربة لليأس الذاتي والوعي التهكمي الاوسع لعجزه . ويتجلى العَجز الروحي الذي تظهره هذه القصائد في رقة كلامية ذاوية وترددات دمثة وحكم شكلية جوفاء ـ «لا الخوف ولا الشجاعة تُنجينا بل التفكير » ـ وكذلك في تصريحات رسمية لا نبرة لها . وهي بحق ، وبغض النظر عن مضمونها الحقيقي ، اعترافات بالهزيمة ـ «النساء يذهبن ويجئن في الغرفة / وهن يتحدثن عن مايكل انجلو» (ص ٤) . ويعتمد الانطباع عن المعرفة الذاتية الذي لا يطاق ، الذي تعاني منه شخصيات (اليوت) ، المتكون من رثاء الذات من ناحية وادانتها من الناحية الاخرى ، الى حد كبير ، على مصادر لغوية بحت . ويتجلى اثنان من هذين المصدرين على نحو بارز : اصداء الاستخدامات اللغوية الماضية ، التي تتراوح بين الايماءات الصريحة او الاعادات التعبيرية ، الى الاصداء الاكثر شمولاً المثارة بواسطة الكلمات من امثال «الكون» او التاريخ» ! والصورة المجازية . ويظهر هذان الاسلوبان في عرض الفكر في «المقدمات» و «نشيد ليلة عاصفة» وهي قصائد درامية غنائية تعبر عن مشاعر عقول معينة وان كانت خالية من التعديلات التهكمية التي وجدت في الاحاديث المنفردة .

ان اسلوب (اليوت) في تطعيم قصائده بالاقتباسات والشروح والنتف اللغوية يحمل

اثارة الاستخدام السابق ، ويمنح هذه القصائد بعداً آثارياً يعكس توافقاً اساسياً مع (باوند) حول علاقة الشاعر بأسلافه . ويعبر عن هذا التوافق بوضـوح في «التقليد والموهبة الفردية» حيث يتحدث (اليوت) عن «احاسيس محددة» تنتقل من عمل الى اخر مما يجعل من المنطق اعتبار التقليد الادبي برمته «نظاماً امناً» ويبـدو تصريح (باوند) بانه يمكن التعبير عن السمات كلية خير تعبير من خلال التفـاصيل ، عنـد تمحيصه في النهاية ، انه تأكيد غير وافٍ لوجهة نظر (اليوت) في انه «غالباً ما سنشاهد اغلب الاجزاء الفردية لاعماله ، اضافة الى افضل اجزاء عمله يمكن ان تكون تلك التي يؤكد فيها الشعراء المتوفون خلودهم باكثر ما تكون عليه «القوة» . لكن (اليوت) يرى تبايناً في هذه العلاقة في حين يرى فيها (باوند) تشابهاً ، فحيث يؤكد (بـاوند) التجديد يتحدث (اليوت) عن «التحول» ، وحيث يكون (باوند) مهتماً بثبات المشاعر ، يكون (اليوت) مهتماً بالضياع والفراغ . وثمة تباين متماثل في قصائدهما الغنائية . فقصائد (بـاوند) تعكس ايمـانه بـان الخيال الشعـري يمكن ان يدخـل مشاعـر الشخصيات التاريخية البعيدة زماناً ومكاناً ، ويستخدمهم ، ولو الى حـين ، اقنعة للذات . لكن متحدثي (اليوت) معاصرون قصصيون معزولون في السأم والعبث وفي ضحالة الحياة الحديثة ، وهم يظهرون عجزاً تاماً عن الهرب من ذواتهم ، وهم امثلة نيّرة لفقرة «المظهـر والواقـع» Appearance and Reality لـ(ف . هـ . برادلي) المستخدمة في احدى حواشي «ارض اليباب» التي تصف الذات كدائرة مغلقة تحدد معرفة الفرد بتجربته الخاصة . وعليه فعندما يخرج متحدثو القصائـد الدراميـة لـ(اليوت) لغة اخرى بلغتهم الخاصة فانهم يعبرون عن وعي مؤلم بالهوة بين حياتهم الفارغة وحيوية الماضي التي لا سبيل الى استردادها ، وليس عن شعـور بالاتحـاد معها . فحتى الايماءات الى الحقب المظلمة للتاريـخ والادب تؤدي هذه الـوظيفة . فاشارات (بروفروك) في مقطع من قصيدته الى (هاملت) ، وكاتب (تشوسر) ، ومهرجي البلاط الذي نجده في الملك (لـير) ، واشارات صـديق «السيدة» الى قبـر «جوليت» واقتباسات «الشيخوخة» Gerontion من(ماثيو Mathew)كلها تذكرنا احداث الشر والعنف ولكنهـا تتضمن كذلـك اناسـاً كانـوا يعملون لتحقيق اغـراضهم او اتباع مسلماتهم مظهرين هكذا بدقة نوع القيمة الشخصية التي يفتقـر اليها المحـدثون انفسهم .

ولم يبد اي واحد من الشاعرين مهتماً بوصف شخصيات ناضجة باسلوب (براونتك) Browning. لان الحديث المنفرد (المونولوك) عند كل منهما انما هو ـ وفي هذا شيء من المفارقة ـ صيغة لعملية تجريد الصفة الشخصية . ونحن نتذكر ان باوند (وصف) احاديثه المنفردة كادوات لرفض الاراء الزائفة عن الذات ، وهذا التقهقر اوضح بكثير لدى (اليوت) ، الذي رأى ان الشاعر ليس بحاجة لان يخضع الى التجارب التي استخدمها في قصائده . ان ميله الى التعامل مع حالات الفكر بدلاً من الشخصيات الناضجة تماماً وطريقته الفنية في نقل هذه من خلال صور خارجية مدينة الى تقليص (ف . هـ . برادلي) في اختصار الهويات الشخصية الى «نقطة الوعي» . اما (برادلي) فيرى ان من الصعب الاحتفاظ بمفهوم الهوية الشخصية لان ذلك يعني ان الافكار يجب ان تكون مستمرة ومتناسقة خلال العمر . والقوة الوحيدة التي تربط حالاتنا الفكرية المتباينة احداها مع الاخرى هي الذاكرة وهي ولا شك اضعف من ان تضمن الوحدة . واذا كان للعقل جوهر ثابت لا يتغير ابداً ، فان محتويات العقل تنتقل ذهاباً واياباً بينه وبين اجزاء النفس المستعارة او القابلة للتبدل ، بحيث يصبح الخط الفاصل بين الذات الجوهرية واسهامات العالم الخارجي مبهماً . وعليه فان (برادلي) يصف ما نعتبره عادة الذات الفردية بـ«نطاق الوعي» وهي ظاهرة لم تتحدد بوضوح عن سياقها المادي . فالتجربة لا تتألف من عقل يتفاعل مع الامور الخارجية بل كما يقول (اليوت) ، من الوحدة الاكثر ملائمة المستشعر بها انياً التي يتم فيها المزج بين الظاهر والباطن ، تماماً مثلما هما عليه في وصف (بيركسون) لـلادراك في «المادة والذاكرة» .

واذا ما كان (اليوت) مديناً لـ(برادلي) في مفهومه عن الذات ، فانه من الطبيعي ان تجسد احاديثه المنفردة امزجة غامضة ، وان ينغمر كل متحدث في بيئته انغماراً ، بدلاً من ان يكون قادراً على التعامل معها تعامل الند للند . وبدلاً من ان يكون الادراك تعاملاً جدلياً بين القطبين الداخلي والخارجي للواقع ، فانه يميل الى ان يكون مزيجاً للاثنين في سلسلة متصلة تختفي فيه مفاهيم الفاعل والموضوع (او الشيء) الواضحة . وليس التلازم الموضوعي عند (اليوت) مجرد صورة ملموسة تفصح عن ذاتها ، بل صورة خارجية ادخلت الى العقل وغُلِّفَتْ بغلاف معنوي بحيث تصبح سمة للعقل ، متعاونة معه ، لا تتطلب اي تفسير لانها «وحدة يحُس لها انياً» تخلق استمرارية بين

العقل المدرك والظواهر الخارجية التي يدركها .

وهذه الصور اهم الابداعات النفسية للاحاديث المنفردة المبكرة لـ(اليوت) التي اصبحت ، شأنها في هذا شأن الايحاءات الادبية ، سمة ثابتة لاسلوبه ، اذ ليست هناك وظيفة ما لـ«ولزوج من المخالب الخشنة / تعدو عبر قيعان البحار الصامتة» ، و «هاكاتاوا منحنياً بين التيتانيين» عدا خلق تعديل شعوري دقيق لكنه غامض في الشخصية التي تتحدث . والصور الذهنية لدى (باوند) مرتبطة من خلال المشاعر ، مع الامور المطلقة ومع ان صور (اليوت) نفسية بالمعنى الدقيق ، ليس لها غرض سوى تجسيد الامزجة او المشاعر ، لكن لها مضامينها المطلقة الخاصة بها . انها النقاط التي يلتقي عندها العقل والعالم الخارجي ويعزز احدهما الاخر عند حدود اليقين الشخصي لتصبح سلسلة من النقاط تحد الحدود الخارجية «للمركز المتناهي» . والصور الذهنية المتوالية في عقل الشيخوخه Gerontion ـ «صخور ، وطحالب ، وسيدوم ، وحديد ، ونفايات» ـ متصلة عن طريق التداعي . وبأقتفاء اثرها يعرف القارىء ، ما يعنيه عالم الشيخوخة بالنسبة له ، ويكتشف شكل هويته والقوة التي تحدد شكلها .

وقد بقيت اللغة المقلدة للنشاط الدلالي والانطباعي للحياة العقلية في اساليب (باوند) و (اليوت) حتى عندما كانا لا يكتبان الاحاديث المنفردة . وقد اتاح التراخي العام للتركيب وحرية النحو والخروج على العرف في تنسيق الالفاظ والصور المجازية التي رافقت التصوير القريب للعقل وهو يعمل، قيماً اسلوبية ايجابية قائمة بذاتها. فلنهاية الشيخوخة الصيغة المتراخية اللانحوية للتأمل غير المنضبط للشيخ:

نورس يصارع الريح في
مضايق جزيرة بيل العاصفة
او يجري نحو راس الخليج
اجنحة بيضاء في الثلج، يبتلعها الخليج ،
وشيخ قادته صروف الدهر
الى زاوية هادئة
خدم البيت
افكار عقل خاو في فصل جاف (ص ٢٢)

وهذا النوع من الصور الذهنية والايحاءات والتجاور يظهر في «الارض اليباب» دون ذريعة كونها تعابير وعي معين - إن فكرة كون القصيدة ككل تحاكي فكرة (تايرسياس) Tiresias تظهر فقط كنوع من العملية الدقلانيه في احدى الحواشي . وكذلك فان «مويرلي» و «الاناشيد» ليست حوارات فردية ، ولاتعبير عن اي فكر روائي ، لكنها تستفيد استفادة تامة من الحرية اللغوية الموجودة في تيار الوعي .

جويس Joyce

ان هذه الحرية هي مقدمة منطقية للحوار الداخلي المنفرد (للمونولوك الداخلي) عند جويس ، حيث تستبدل العلاقات التي تتحكم باللغة بصورة اعتيادية بالآليات النفسية مثل الذاكرة ، التداعي والقياس . وهذه الامور عند (جويس) كما قلنا يسيطر عليها بوسائله البنوية العقلانية التامة . فقد كانت العمليات العقلية بالنسبة الى (جويس) منابع لطرائق فنية جديدة ، وليست طرقاً شبه صوفية في معالجة الواقع النهائي . إن اسلوبه في فرض انماط صارمة على العمليات المصوغه وفق النشاط الحر للعقل تظهر اول ماتظهر في «صورة الفنان في شبابه» مع ان اجزاء قليلة فقطمن الرواية هي حوارات داخلية منفردة بحق .

وكما بينت (دورثي فان كنت) Dorothy Van Ghent ، فان الفتى الذي هو بطلها يعتبر اللغه وعلاقتها مفتاحاً الى العالم المحير الذي يعيش فيه . ولما كانت اقوى الاستجابات الحسية لـــ (ستيفن) تثار بواسطة الكلمات فانه يعتبرها عالمه النهائي . ان بيئته القاسية مفيدة له بصورة رئيسية باعتبارها طريقة لتنوير معنى اللغة ورؤيته الفنية ، ومحاولته للكتابه لاتعدو كونها من استسلامات نرجسيه للكون اللغوي الحسي المتغاير الذي يمحي العالم الحقيقي من حوله . وينبغي ان يكون واضحاً ان هذا ليس نفس الاحساس الذي يعرضه (جويس) نفسه وان علاقتهما المختلفة باللغة تشير الى تمييز مهم في رواية السيرة الذاتية له ، بين «الشاب» الذي يمثل الشخصية الرئيسة الفنان الذي يمثل المؤلف .

وعندما تقول ام ستيفن ، «أجل ، ستيفن سيعتذر» ويجيب (دانتي ، «اجل ، والا فان النسور سوف تاتي وتفقأ عينيه» فان القافية العرضيــة تمكن الولــد من اعادة صياغة الجملتين في قصيدة صغيرة صيغت بوضوح . وهو يضع نفسه في مركز الكون من خلال سلسلة من الكلمات المتحدة المركز تبدأ بـ «ستيفن ديدالوس» وتنتهي بـ «الكون» . وهو يعتقد بانه قد ادرك اشياء عندما يكون قد تعلم مسمياتها ، وهو واثق من ان «اسم الله الحقيقي هو الله» ان الاحساس بيدي «ايلين» البيضاوين الباردتين على عينيه مليء بالمغزى لانه يوضح كيف انه يمكن استخدام «بـرج العاج» ليعني العذراء المباركة ، واللغه مرادف استعاري لايستغنى عنه لمشاعر الطفل وتجـاربه فبينما يكبر ليصير فتى فانــه يصر على رؤيــة العالم كشيء مـوجود من خـلال اللغه ولأجلها . ان قبلة المومس تؤثر فيه وكأنها وسيلة حديث غامض . وهو يجلب لنفسه البساطة المريحة لبيت ريفي من خلال كلمات قوية «ذلك بول الحصان وتبن عفن» . وعندما يشمئز من نفسه لطمعه في الاكل الثقيل فان الشعور يعرض ذاته على هيئة صورة ذهنية لكلمة «دبلن» بحروفها وهي تدفع بعضها بعضا من مكانها ببطء ، وهذا توقع اولي عن واحد من وسائل (جويس) في«فنجانزويك» ويمارس اسمه سحرا لغويا غامضا يتحكم في مصيره . وعندما يُحث على التفكير في الانخراط في سلك الكهنوت ، فان فكرة اسم «الاب ستيفان ديدالوس ، القديس يـوحنا» تكـون صورة بغيضــة للقساوسة وتجعله يدرك انه لايحب ان يصبح واحداً منهم . ومن الناحية الاخرى ، فان قراره ان يصبح فنانا ينبع من اللحظه عندما يهتف اترابه باسمه بصيغ اغريقية ، هازئين «ستيفانس ديدالوس» ! ياوس ستيفانو ميناوس ! يأوس ستيفـانيفورس !» بحيث يماثل نفسه مع «المخترع الخرافي ويستعد لرؤياه شبه الصوفيه عن الفتاة التي تخوض في البحر» .

ويرافق لحظات الاضطراب النفسي لدى (ستيفن) احساس بان اللغه قد فقدت معناها وهو نفس الشعور الذي دونه (هولم) عندما لاحظ انها يمكن ان تصبح مجرد «حبل من الكلمات» . واثناء زيارته لـ (كورك) ، يكاد الندم على افكاره المخجلة يفقده وعيه ، بحيث تفقد العنوانات على المحال التجارية معناها . وهو لايستطيع ان يعود الى وعيه الابمحاولة الوصول اليه من خلال اللغة ، يتذكر اسمـه واسماء الاشيـاء من حوله . وعندما يُفسر نظرياته الجمالية فان اقوى حجة تتخذ شكل التعاريف وتزعجه

الكلمات مثل «Tundish» و Jupes لانها تزعزع خيوط الشبكة اللغوية التي حيكت حولها حياته . وبعد ان يعتنق الديانة يبدو ان كل تفصيل من تفاصيل الحياة موجود من اجل اظهار قوة الله الكريمة . لكننا ندرك ، في وقت مبكر ، ان هذه الحالة العقلية ماهي الا متغير مؤقت لاقتناعه الحقيقي الموجود لاظهار قوة اللغة . وعندما تنظم اللغة في صيغة ادبية فانها تخدم (ستيفن) كسجل او نظير للمشاعر ، وهي قادرة على اثارة استجابات انفعالية كقدرة اية تجربة حسية . ويوحي ايقاع بيت شعر من «نيومان» بجلال الكهنوت ، وتسره عبارة طارئة في احد كتب الجيولوجيا ، «يوم من الغيوم الرقطاء التي يحملها البحر» كانها وتر موسيقي . وفي تحليله لاستجابته للكلمات ، يقرر انه لايعير اهتماماً كبيراً لمعانيها ودلالاتها مثل اهتمامه بـ «عالم باطني من المشاعر الفردية معكوسة في نثر مشرق هادىء ودوري» وبينما يسير الى كليته يحول كل منظر يرى في الطريق الى تجربة ادبية :

> لقد اثارت فيه اشجار الطريق الريفي المبللة بالمطر ، كسابق عهدها دائما ، ذكريات الفتيات والنساء في مسرحيات (جيرهارد هوتمان)-Gerhart Hautman

وكان قد بدأ سيره الصباحي عبر المدينة ، وعلم مسبقا بانه بينما كان سيمر بأراضي (فيرفو) Fairview الموحلة فانه سيفكر في نثر «نيومان» النسكي الفضي ، القوي الحجة ، وبانه حين يسير على طول طريق (نورث ستراند) North Strand محدقا دون هدف في نوافذ حوانيت المؤونه فانه سيتذكر سخرية (كيدوكافالكانتي) الغامضة ويبتسم . وحين يصل الى مقالع (بيرد) لقطع الاحجار في (ميدان تالبوت) فان روح (إبسن) لتهب خلاله مثل ريح قويه ...

وليست هناك بطبيعة الحال ، اية علاقات مباشرة بين هذه الاماكن والقطع الادبية التي توحي بها ، ويقوم (ستيفن) بربطها مع بعضها من خلال عمليات الانسجام المتزامن الغامضة والسياق التاريخي لهذه الحساسية الاستثنائية للقوة اللغوية المثيرة للعواطف هو الشعر الايحائي التعويذي للانحطاط واثار ييتس Yeats المبكرة . إن افتتان (ستيفن) باصداء والوان الكلمات وبـ «الاحرف السائلة للغز» يفضي بطبيعته الى العجز مع انه يحقق القصيدة الثنائيه Villanelle البارعة في

الفصل الخامس ، لكنه ينبغي الايقلل من اهميته لان يقلل من اهميته لان البذرة التي تظهر تمكن جويس من اللغة . إن رؤيا (ستيفن) عن «اوربا قارة الألسن الغـريبة والسياقات الوديانية المطوقة بالغابات المحصنه المخندقه المرتبة» تجسد رومانسية تمثل اساس فن (جويس) . ولكن في الوقت الذي يستطيع فيه (ستيفن) استخدام عاطفته تجاه اللغة فقط من اجل ان يكتب قصيدته الفيلانيل Villanelle ، فان مؤلفه يستطيع ان يطاوعها لاغراض «صورة للفنان في شبـابه» ، ولاغـراض «عوليس» و «فنجانز ويك» في النهاية .

وتتجلى هذه السيطرة في «صورة الفنان في شبابه» من خلال الطريقة التي تستخدم بها اللغة لتعكس تطور (ستيفن) . وهو يطوع الاسلوب بمهارة لكيما يناسب حالته النفسيه المتغيرة ، من حديث الطفولة المتلعثم والنثر السهل لفترة التلمذة للفصل الاول الى السخرية المرتابة والمطمع الرومانتيكي لسجلات اليوميات في النهاية . ففي بداية الفصل الثالث ، على سبيل المثال ، يمتلك الفتى الذي اصابته خيبة الامل من اللقاء بالمومسات افكارا ساخرة وقاسية عن الطعام : «كان غسق كانون الاول العجول قد قدم متعثراً كالبهلوان خلف يومه الكئيب ، وبينما كان يحدق من خلال الفسحة المربعة الكئيبة لشباك غرفة المدرسة احس ان جوفه يتوق الى الطعام الموجود فيها . وتمنى ان يكون حساء مع اللفت والجزر والبطاطس المهروسـة وقطع اللحم المسمّن تغـرق في صلصة مركزة ، مفلفلة ومسمنة بالطحين . إحشيه في بطنك ، هكذا كانت تخاطبـه بطنه» (ص ١٠٢) وبعد اليوم الاول من العودة من المدرسة ، يلتهم غذاءاً دسماً لكنه يصطدم فيما بعد باستسلامه الغبي للشهية ، وعندما تنتهي الفرصة وتكون موعظة الاب (ارنولد) قد فعلت فعلها ، تعكس النبرة القصصية لـ (ستيفن) وهـو يفكر في الطعام مرة اخرى الاستسلام البسيط للعقل الغائب لتوه ، كان فوق خزانة الاطباق طبق من السجق والحلوى البيضاء وعلى الرف بيض . ستكون هذه للفطور في الصباح بعد تناول الحلوى البيضاء والبيض والسجق واكـواب الشاي في كنيسـة الكلية . مابسط الحياة واجملها على كل حال ! كانت الحياة امامه كلها ، (ص ١٤٦) . ان الكثير من فن «صورة الفنان» يقوم على هذه الصياغه المقصودة للاساليب في تجسيد مشاعر (ستيفن) ، بحيث يتحدث الينا النثر من خلال عناصره البلاغية كما يتحدث من خلال مضمونه .

ويشير الوسط النثري المتغير الى العودة المنتظمة لفكر (ستيفن) الى مواضيع وصور ذهنية معينة وعن هذا الجانب من اسلوب الرواية يقول (هيوكنر)Hugh Kenner «ان لرقص المشاعر هدفه المتلازم في رقص الكلمات» فعندما يقوم الكاهن بتقسيم الصف الى فرق ممّثلة بورد (لانكاستر) الاحمر وورد (يورك) الابيض يتذكر (ستيفن) الخطأ الذي وقع فيه وهو طفل حين تغنى بورد اخضر لكنه يأمل كذلك في ان الورد الاخضر يمكن ان يكون اقل خطأ من الخلق الخيالي ، وهذه بالتأكيد فكرة صبي قدرله ان يكون كاتبا تجريبياً . ومثل فكرة (فاكنريه) * Wagnerian مهيمنة ، يتكرر . تفضيل اخر من تفاصيل الطفوّلة ، فرشاة دانتي الخضراء الداكنة الحمرة . فيلاحظ ستيفن بان رفيقه في المدرسة قد لوّن صورة الارض في كتاب الجغرافيا بالاخضر والاحمر الداكن ، وتظهر الالوان على البهشية زخارف عيد الميلاد في البيت وفي رؤية ستيفن لـ (دانتي) في مأتم (بارنيل) ، مرتدياً ملابس مخملية .

وحادث حنفيات الماء الحار والبارد في الفندق جزء من خطه تنتشر في وصف طفوله (ستيفن) . فالبرودة والحرارة تشكلان تجربه تبليل الفراش في الصفحة الاولى ، كما توضح ذكرى دفعه في ماء الحفرة البارد ، جنباً الى جنب مع ذكرى امـه (ودانتي) جالسين قـرب النار ، ويتبـع برد مـلاءة الفراش بـوهج دافىء ، ويستحـوذ هذان الاحساسان الغالبان على تجربة الغلام في المدرسة . فتبدو الارض في كتابه للجغرافيا مثل كرة . وبعد سنوات ، تؤدي ملاحظة من الاستاذ اثناء محاضرة في الكلية ، باحد الاولاد الى ان يمازح قائلاً «ماسعر الكرات المجسمة الناقصة» . ويصبح الحادثان المتصلان مرتبطين في فكر (ستيفن) اثناء نظم قصيدة (فانيلا) عندما يصور الارض «كرة من النجوم» كرة مثل مجسم ناقص . ومن الطبيعي ان تقتل العباره الهامة ، «وانطفأ الايقاع حالاً ، وانقطع صراخ قلبـه» (ص ٢١٨) . وتروى ذكـراه لأمسية امضاها مع (ايما كليري) Emma Clery في جملتين تكرران «نصاً» وصف الحادث الذي وقع قبل عشر سنوات : «كانت اخر عربة ترام ؛ قد عرفت تلك الخيول البنية الهزيلة ...» (ص ٦٩و٢٢٢) ويجسد تكرار فكرة ما في تكرار دقيق من الكلمات .

وبطبيعة الحال ، فأن هذه المحاكاة اللغوية للعمليات الفكرية ليست الا توقعات

---

* نسبة الى فاكنر.

للطريقة التي طورها تطويراً كاملاً اكثر في «عوليس» ففي الوقت الذي ينبع فيه الشكل الاكبر لـ «عوليس» من وعي جويس ذاته ، فأن اجزاءا كبيرة منها مؤلفة من اساليب تقلد او تعكس العمليات الفكرية لعقول أخرى ، وهناك ثلاث مبادىء سهلة التمييز للتقليد الاسلوبي في «عوليس» الاول ، الحديث المنفرد الداخلي الذي مفاده توليد الانسياب المطلق للفكرة الاعتيادية ، والثاني ، مسرحة الفكر اللامعقولة الموجودة في فصل «سرسي» Circe ، والثالث ، المحاكاة التهكمية العديدة التي تأتي بصورة رئيسية في فصول «السايكلوب»Cyclops و «نوزيكا» Nausica و «ثيران الشمس» Oxen of the Sun التي تجسد عادات خاصة للفكر .

ويمكن ان يوصف الحديث المنفرد الداخلي بانه اسلوب الطراز البدني الحديث ، لانه يمثل اللغة في مرحلة مابعد الانشتانية والبركسونيه* المتحررة من القيود المفروضة من قبل المفاهيم هذه مثل الزمان والمكان ، الموضوعية والوجدانية الحضور والغياب . وبينما يتبع الحديث المنفرد الداخلي مذهب (فرويد) و (يونك) في ان المغزى الكبير للحياة خليق بان يجده المرء في عمل العقل . فلا علاقة له البته بالشعور الا قليلا . ومادة الفكرة التي هي اسمى بعض الشيء من مستوى الحد الادنى من الوعي ، واضحة كفاية للعقل لان يعبر عنها لفظاً لكنها من الغموض بحيث يصعب التعبير عنها بصورة مقصودة . وليس هذا النشاط الفكري بتيار الوعي لـ (جيمس) او (بيركسون) ، بل المادة التي قد نظمت وحولت الى فضاء بواسطة مرشحة اللغه ، وان كان ذلك الى درجة اقل من اغلب السجلات اللغوية للفكر .

واذا كان علينا ان نطلب من اللغة ان تنصف الانسياب المتعدد للفكر انصافاً كاملاً باقحام للذاكرة والتوقع ، وتحريفاتها ، وظلالها الشعورية الدقيقة ، فخليق بنا ان نجد اسلوب (جيمس) او (بروست) مناسباً ، لأن لهؤلاء منابع من امثال الاخضاع ، التوازن ، المفردات التجريدية والادوات الانتقالية القادرة على اجراء روابط معقدة متعددة بضمن بيانات الفكرة . ان مايميز الحديث المنفرد الداخلي ليس مايمتلكه بل مايفتقر اليه . فان تحرره من قيود تركيب الجملة والحديث المنطقي الاعتيادي يفتح له الامكانات الاوسع ـ او ، في الاقل ، المختلفة ـ للتفكير المطلق للنحو الخيالي الجديد

---

* نسبة الى اينشتاين وبيركسن.

الحر والتداعي والتذكر ، ويضع جميع التجربة في نفس المستوى .

ويبلغ الشكل نوعا من الكمال المفقر في هذا الجانب في «الصوت والغضب» Sound and Fury لـ (فوكلاند) حيث يولد تذكر (بنجي) Benji الابله للاشخاص والاحداث ، وعدم اكتراثه بالزمان والمكان ساحة ذهنية يمكن فيها تحريك الاشياء بحرية في اماكنها الاصلية لكيما توضع جنبا الى جنب وفق الروابط التي تمتلكها بالنسبه اليه . ومن الممكن فهم الحديث المنفرد لـ (بنجي) يربط ذكرياته بعلامات الزمن التي تمر لكننا ، بعد القيام بهذا نجد نفصل روايته التي تكتسب فيها احداثه التي يفصل بينها ربع قرن من الزمان معنى شعريا عند وضعها جنبا الى جنب . إن طراوة هذه الصيغ القصصية الجديدة ، المتحررة من القيود التي يفرضها التعاقب الزمني تثبت اهمية طريقة التجاور . ومامن شيء يستطيع ان يظهر الالتزام اللغوي للفترة الحديثة بصورة استنتاجية اكثر من حقيقة ان عالم (بنجي) هو الآخر تصوغه الكلمات . والكلمات الغامضة مثل «Coddy», «ball», «Quentin» هي العقد التي تربط التداعيات الحاسمة لحياته بعضها مع بعض . ومن المصادر العظيمة لكربه هو حقيقة ان لا احد اخر يستطيع فهم هذه الترابطات اللغوية .

ان اسلوب الحديث المنفرد (المونولوك) كما استخدمه (جويس) انما هو القاء غير نحوي ، مليء بالصور الذهنية الملموسة التي تنتقل في ايقاعات تعبيرية متباينة تبايناً واسعاً ، اغنته ذكريات احداث ماضية ومواد لفظية سبق ان قرئت اوسمعت ولكنه مقيد في سرده لحوادث خارجية ، بالمنفذ الضيق لمدارك الشخصيات وردود فعلها . وينوع (جويس) استخدامه لهذه السمات الشكلية للتعبير عن الفردية الشديدة لاشخاصه ، في حيوية وتآلف رائع . ان الاسلوب المميز لكل حديث منفرد سمة مميزة للشخص الذي يفكر فيه الى حد يكون من المستحيل عنده الخلط بين سطر منها مع اي من الاسطر الاخرى . وقد اعتقد النقاد الاوائل ان (جويس) كان قد حقق محاكاة امينة لتيار الوعي في الحديث المنفرد ، لكنه بات واضحاً الان انه تقليد مثل اي اسلوب ادبي اخر دونما اي ادعاء خاص بالدقة النفسية . ولكنه اتخذ العمليات الذهنية الاعتيادية مادة فعلا لـذا فقد جاء (جويس) بمسألة يمكن ان تعتبر جديدة في العشرينات من هذا القرن الا وهي ان العقل ، حتى في اكثر مظاهره شيوعاً ، يمتلك حيوية خارقة .

ولعل البرهان الوحيد والحاسم للامكانات الادبية للحديث المنفرد الداخلي هو فصل «بروتيوس» Proteus من (عوليس) . فوعي (ستيفن) الغني بالمعلومات والنقد يسلب كل جانب من جوانب تجربته اثناء صياغتها لما يراه ويتذكره في بنى غنية بالمعنى . وتختفي العلامات الفارقة الاعتيادية في هذا العالم بين الماضي والحاضر وبين الاسطورة والواقع والنظرية والحقيقة . بحيث يشتمل سجل عمليات فكره على تماثلات خاصة بالاسطورة والشعر فتجسد المناظر التي يلقاها (ستيفن) على الشاطيء ذكرياته ورغباته ، وتصبح احداث حياته امثلة للانماط التقليدية التاريخية ، وتخطر في باله القطع الشعرية والنثرية التي تبدو كأنها تصوغ موقفه الخاص . انه يفكر في مفهومه الخاص كجزء من تيار الاجيال ابتداءاً بالله ، بحيث يرى والده والصورة الذهنية الشبحية لامه الميتة عوامل مساعدة للرغبة الابدية ، وهو يتسأل ما اذا كان يشترك في الجوهر الالهي . ان لحظة من التفكير حول تاريخ الشاطيء الذي يمر فوقه يولد صورة مركبة للغزاة النورمانديين الذين نزلوا هناك يوماً ما وللحيتان التي جرفت الى اليابسة والناس يخرجون لاستخلاص شحمها .

كذلك يتحرك تفكير (ستيفن) بسرعة خلال تفاصيل نشاطاته الاخيرة بحيث تتم رواية قصة اقامته في باريس في خيط مشدود من الصور الذهنية المتناغمة مع ترابطات تمثل موقفه الساخر المتشكك في ذاته . وهو يتذكر اوهامه في كونه متّهما بالقتل في باريس ولكنه يثبت براءته بواسطة بطاقات الميترو المثقوبة (يبدو انك قد منعت نفسك) ، ثم محاولة صرف حوالة بريدية ودائرة البريد على وشك ان تغلق ابوابها ثم الحوافز التي اخذت به الى باريس ، والمجلات الخلاعية في حقائبه عند عودته ، واخيراً كلمات البرقية التي عادت به الى البيت : «الوالدة تحتضر تعال الى البيت ، والدك» فكأن القطعة قصيدة غنائيه مسرحية لـ (اليوت) او (باوند) ، انها ليست قصة ، بل سجل للعقل وهو يلتقط الصور الذهنية تبعاً لبواعثه الشخصية ، وتحول للتجربة الخارجية في الفرن الكمياوي الساحر المؤلف من الذاكرة والمشاعر . اما السطر الاخير ، فصياغه دقيقة للبرقية التي تسلمها (جويس) من ابيه عندما كان في موقف (ستيفن) ، وهي تثير ، للقاريء الذي يعرف هذه الحقيقة ، كل التساؤلات المتعلقه بفن الملصقات ، واسئلة حول الروابط الغامضة والفواصل بين الفن والواقع .

و(ستيفن) الموجود في فصل (برويتس) هو في الظاهر نفس الشخص الموجود في

«صورة الفنان في شبابه» لان الكلمات تستمر في وظيفة الوساطة لدخول الواقع الى وعيه ، وابداعاته اللغوية الخاصة عناصر حيوية في ايقاع الفصل وتركيبه . ويُدهشهُ قارب متروك على الشاطىء كتقدير تقريبي للاستعارة التي استخدمها احد النقاد لوصف نثر (كوتيير) Gautier في «عربة موحلة» Un Coche Encable وهذا يفضي به الى الرؤيا المميزة لحقيقة ان الواقع المادي لايساوي اكثر من قيمته المعنويه : «هذه الرمال الثقيلة هي موج اللغة والريح قد تغربنت هنا» (ص ٤٤) . ويحاول (بلوم) كتابة اسمه على الرمل في فصل «نوزيكا» ، في حين ليس عند (ستيفن) حاجة لان يفعل ذلك لان للمظاهر المادية بالنسبة اليه معنى لغوياً انيا . وهو يتخذ المناظر على الشاطىء في بداية الفصل كنص على «انا هنا لاقرأ» . ان الكلمات من «لاكون» Laokoon، التي ترد اثناء اختباره المشي وهو كاعمى مأخوذة من «لاكون» Lackoon لـ (لسنغ) Les-sing حيث يجري تميزاً بين الفنون التي تظهر ذاتها في الزمن والتي تظهر عناصرها بصورة متعاقبه nacheinander وتلك التي هي متزامنة وقد انتشرت عناصرها في الفضاء محاذية احداها للاخرى nebeneinander. وفي الفقرتين الاوليتين من حديثه المنفرد (المونولوك) ينظم (ستيفن) الواقع حسب تقسيم (لسنغ) اذ حددت الفقرة الاولى للمناشدات المرئية والثانية للمناشدات السمعية .

ويلجأ (ستيفن) في كل واحدة من هذه الفقرات الى الاستشهاد بالادب لتوضيح معنى التجارب المادية التي يقوم بتحليلها . وهو يتذكر في الاولى بعض التعليقات على مواضيع من «الروح» De Anima لـ (ارسطو) : ويوضح في الثانية صلابة الارض التي يمشي فوقها مثل خلق شخصية (بليك) الاسطورية ، (لوس) (ص ٣٧) . ان اسلوبه في توضيح تجاربه بالافكار والعبارات والصور الذهنية من الكتاب الاخرين يولد عالماً تستحوذ عليه المشاعر المولدة في الادب مثلما يفعل اثناء سيره الى الكلية في «صورة الفنان في شبابه» وهذه الاداة ، ليست مجرد لعبة الايحاءات بل وسيلة لدعوة الحساسيات التي سبق صياغتها في سياقات لغوية معينة ومزجها او جعلها متجاورة مع الاخرى لتوليد تأثيرات ذات عمق وقوة خاصة .

ويحتمل ان تكون الايماءات في الحديث المنفرد لـ (ستيفن) فعالة اكثر ماتكون عندما تشتمل على التهكم الذي يعكس انقسام فكره بالذات ، واذا يتخيل تعنيف «يواكيم دي فلوريس» له لقراءته الكتب القديمة والذي يسميه (يواكيم ابأس) ، فانه

يفكر في شخص اخر كان قد ابعد عن الانسانية وهو (سويفت) . واذا يسأل عن سبب وجوب كون الجمهور معاديا هكذا يفكر «ربي ، ربي ، عميد غاضب ، ما الذنب الذي اثار غضبهم ؟ » جامعا بين (يواكيم) و (سويفت) و (يسوع) اثناء نزاعه في صيغة واحدة لنوع الشهادة التي تشخص نفسه بها .

وعلى الرغم من استغناء الحديث المنفرد الداخلي لـ (جويس) عن النحو التقليدي ، فانه يستخدم العناصر النحوية لاغراضه الخاصة . وغالبا ماتوحي العبارات الشظوية القصيدة باحساس قوي يقطع تيار الوعي ، في حين يولد الاسلوب الانسيابي غير المنقط لـ (بنيلوب) Penelope الوعي المستمر ذا المستوى المخفف لاحلام اليقظة وتفضي حساسية (ستيفن) في (بروتيوس) للاساليب المختلفه التي يعبر فيها الناس عن ذواتهم الى كثير من المحاكاة الساخرة القصيرة او الاستعارات ذات التأثيرات البلاغية التي تلائم الموضوع . ان رد الفعل المخزي لـ (كيفن ايكان) تجاه خادم حمام النساء في الحمام السويدي قد اعطي في ايقاعاته الخاصة «اكثر العادات فسقاً . الحمام ، اكثر الاشياء خصوصية ، وقصة القائد الايرلندي (فينين) Fenian الذي هرب من السجن مقنعاً مثل عروس ، منقطة بالعبارة المميزة «Did,faith» لقارىء القصة الايرلندي . وعبارة In gay panee و nicey comfy التي توصف بها زوجته تبدو كذلك انها تأملات لحديث ايكان Egan (ص ٤٣) ولما كان جامعو (الكوكل) Cockle الذين يراهم يبدون مثل الفجر بالنسبه لـ (ستيفن) فانه يفكر بهم بلغتهم الخاصة التي يقرر انها جيدة بجودة لغة (الاكويني) Aquinas ويُلفت كلبهم نظره وهو يبدو مثل بشير يعدو عبر الساحل ، او هذا ماتوحي به اللغة : One a field tenney a back, trippant, proper, unattired (ص ٤٦) .

واذا كانت البدع في بناء الجملة في (بروتيس) Proteus تعكس حركات الفكر فان الالفاظ الجديدة والتشويهات اللغوية مردها الى إهتمام (ستيفن) بالكلمات وقوتها . ان مقاومته للعرف قد جسد بشكل رائع في هجماته الابداعية على اللغة . وربما كان ستيفن الصغير في «صورة الفنان» ثائراً بصورة علنيةً اكثر ، لكنه لم يكن قد تعلم بعد كيف يخرج على قواعد اللغه بصورة مثمرة ، لكن ستيفن في «بروتيس» يغير فعلا ، على اية حال ، الكلمات في سر افكاره الخاصة ، متخذاً بذلك خطوة اولى باتجاه ان يصبح الساحر الكميائي اللغوي العظيم في «فنجزويك» . واكثر الانحرافات اللغوية المائعة

الى حـد كبير في هـذا الفصل الكلمة التي صـاغها Contransmagnific and jewbungtiality والتي تعبر عن وجهة نظر (ستيفن) الساخرة من ان كلتا نظريتي القداس ، اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس وخمره وتحول خبز القربان المقدس وخمره الى جسد المسيح ودمه كانتا البدع المغالي فيها للصـوفية اليهـودية بقصد خلق الدهشة لكنها تظهر كذلك ان جويس قد ادرك ان الوحـدة غير القـابلة للانشطار بصورة طبيعية يمكنها ، مثل الذرة ، ان تتيح تدفقات غير متوقعة من الطاقة عند تشطيرها . انها بطبيعة الحال الحد الاعلى للكلمات الانفجارية في «فنجزويك» وهي مثلها تُعالج بصورة هزلية فكرة امكان الحدث الخارق ان يطلق نتائج بعيدة المدى .

اما الاحاديث المنفردة لـ (بلوم) فاقل اهميـة من الناحيـة اللغويـة الصرف من احاديث (ستيفن) المنفردة . فلدى (بلوم) قدر كبير من المعرفة العملية وهو اكثر يقظة من (ستيفن) كما ان حديثه المنفرد متوازن بشكل متساو اكثر بين المدارك الخارجية وردود الفعل الداخلية . وغالبا ماتميز هذه عن بعضها في جمل مستقلة . ويظهر حديثُه المنفرد ، كما هو الحال مع ستيفن ، قدرة العقل على العيش في عدة عوالم في ان واحد ، اذ بامكانه ان يكون ثرثاراً وجدياً ، عاطفياً وعملياً ، خائفاً ومحباً للفضـول في نفس اللحظة تقريبا . ومحاولات (بلوم) لبلوغ الفكرة المنظمة لهي من بين المنابع العظيمة للملهاة في (عوليس) وهي تتضمن مساعي لمعالجة القضايا المجردة : «لان وزن الماء ، كلا ، وزن الجسم في الماء مساو لوزن الـ . او هل ان الحجم ذو المساوي للوزن ؟ انه قانون ، شيء من هذا القبيل» (ص ٧٢) ، ولامتلاك الحقائق البسيطة «قلب منكسر . مضخة على كل حال تضخ الاف الغالونات من الدم كل يوم . وفي يوم جميل سيغدو مسدوداً ، لينتهي كل شيء» (ص ١٠٥) ؛ او التبصر في الماضي : «كان اولئك البابوات حريصين على الموسيقى والفن والتماثيل والصور المتنوعة ... لقد كانت ايامهم تلك اياما مرحة ثم انتهت (ص ٨٢) وهو قلما يفكر في الكلمات منفصلـة عن معانيهـا ، وافكاره حولها واهنة : «الاب كوفي . لقد علمت ان اسمه كان يشبه شيئاً كـالكفن» (ص١٠٣) واحيانا تتخذ الكلمات ، خلال تشويهـات (بلوم) دوراً نشيطـاً في ملهاة افكارِه . وهو يفكر في البحر الميت «كبحيرة بركانية» (ص ٦١) ، ويطابق ذكراه حول ان المرء خليق بالاّ يهزأ بالموتى مع الشعار : «ليس بين الاموات من هو الاول»

ومع ذلك فأن (بلوم) حساس ازاء الكلمات بما فيه الكفاية فهو يرى بين حين واخر

أنها يمكن ان تحول إحداها الى اخرى مع ان هذه النقلات لاتعدو اكثر من كـونها تـافهة . فعنـدمـا يسمـع (او يتـذكـر) اطفـال المـدرسـة يـرددون الابجـديـة في كاليبسو Calypsso فإن ترديدهم يقرب من جملة ذات كلمات تافهة . وان طريقتهم في نطق كلمـة «جغرافيـا» geography تكوّن كلمـة مختلفة تمـاماً وهي جغـرفراي joggerfry (ص ٥٨) . وعند اول نظرة الى منشور الاب (ايليا ديوي) Rev.Elija Dowie وتعليقه على «دَم الحَمَل» ، فأنه يعتقد انه يرى اسمه بالـذات (ص ١٥١) ويشعر بالحيرة ازاء كلمة Parallax (التغيير الظاهري) ويحسب انها ربمـا ترتبط بلفظـة Parallel (المـوازنـة) ويتفـق مـع راي (مـولي) من ان الكلمـات مثـل metempsychosis (التقمص) ماهي «إلاّ كلمات كبـيرةٌ لاشياء اعتيـادية بسبب الصوت . وهو ، مثل (ستيفن) ، يحسب الادب ماله صلة بتجاربه لكن اغلب هـذه ذكريات لاغاني limericks ، وهي (قصائد فكاهية خماسية الابيات) وقصائد هزلية وما شابه ذلك ، وبينما يتذكر احياناً فعلاً اعمالاً من امثال «هاملت» او (المديح» لِـ (گري) Gray فان افكاره حولها يمكن ان تكون غير دقيقة على نحو هزلي او مبتذلة . فهو يرى على سبيل المثال ان مزاح حفّاري القبر في «هاملت» يظهر معرفة عميقة بالقلب البشري . ويشاطر (بلوم) وجهة نظر (ستيفن) في ان العالم المادي ينطق ولكن بينما يكون هذا مُسَلّمةً لاشعوريةً عميقة عند (ستيفن) تستحوذ على معرفته للتجربة كلها فانه لايشغل فكر (بلوم) الآ بطريقةٍ تافهة مثل وهم مصطنع . وعندما يسمع الضوضاء التي يسببها اللوح النابض للمطبعة في مقر الجريدة ، فأنه يعتقد «انها تحاول جهدها لان تتكلم ... كل شيء يتكلم بطريقته الخاصة» (ص ١٢١) لكن كل ما في وسع الماكنة قوله له هو «سلت» slit واجراس الكنيسة التي يسمعها في نهاية فصل «كـاليبسو» لاتقول اكثر من «هايهو ! هايهو ! Heigho,Heigho (ص ٧٠) «تعبير عن الملل وخيبة الامل». وينبع الاهتمام اللغوي في «بينيلوپ» من مصدرين ـ محاكاته لحركات (مولي) الفكرية ولانماط الاعتباطية التي فرضها جويس عليها : واللغة قريبة جداً مما ينبغي لنا ان نعتبره حـديث (مولـي) الاعتيادي لكن حـذف التنقيط والتراكيب النحـوية الممزوجة بين حين واخر تنقل فكرة انسياب غير منقطع للفكرة السابقة للغة . وتدعم هذه الاستمرارية المحتوى الذي يتألف من ذكريات منفصلة ممزوجة ومتداخلـة في نواحي حياة (مولي) ، حيث يستبعد النسيج الرابط كما تزدحمُ البيانات التجريبية

للتذكر ـ والى حد قليل ـ البيانات التجريدية للاحداث الحاضرة ـ مع بعضها في نسيج سميك ومقاوم . ان طمس معالم الزمن وانتقائية مشاعر مولي تحول واقع تجاربها مهما كان عليه الى روايتها له ، عالم من الذكريات متاح لوعيها ، ومركب حسب مخاوفها ورغباتها بالذات ومهما تكن ظروف لقائها الاول مع (يويلان) في الـ A.B.C حقاً ، فأن المناسبة تصبح في ذاكرتها ، خيطاً من الاحداث يتألف من احساس (يويلان) بأقدامها . زيارتها الى المرحاض ، ملابسها الداخلية المزعجة ، القفازات المفقودة ، اقتراح بلوم حول قيامها بالاعلان عنها ، وعودتها الى المطعم على امل اللقاء بـ (يويلان) مرة اخرى .

وعلى الرغم من المظاهر فأن وعيها ليس التصميم الاخير للشكل في «بنيلوب» وفي رسالة له الى (بدجن)Budgen في ١٦ آب عام ١٩٢١ ذكر (جويس) ان الحركة البطيئة للجمل الثماني للفصل قصد منها الى محاكاة (دوران الارض) وان الجهات الاصلية الاربع لجسم الانثى مؤشرة بالكلمات المتكررة because, bottom, woman, yes «بسبب ، اسفل ، امرأة ، نعم» . وتنظم شخصيات (جويس) افكارها بالطريقة التي تتداعى فيها الاحداث في اذهانهم ، لكن هذا بدوره خاضع للسيطرة اللغوية التجريدية التي سنّها (جويس) نفسه وقد وصف س . ك . كولدبرج S.C. Goldbridge هذا الموقف الذي تمارس فيه الشخصية ما سماه (كولرج) Col- eridge الخيال الابتدائي مضيفاً البيانات الجديدة للإحساس الى اشياء وتجارب قابلة للتحدي مما يصبح مادة لخيال (جويس) الثانوي ، قوة إختراع صيغ تلبّي متطلبات الفن . وفي التفكير عن النفس بأنّها «صيغة الصيغ» فأن (ستيفن) يتذكر مقطعاً من «الروح» De Anima لارسطو ينوه عنه كولدبرج ... «الروح شبيهة باليد فكما ان اليد اداة الأدوات فكذلك العقل صيغة الصيغ .. » . ان الحديث المنفرد الداخلي يجسد بالكلمات قوة الافكار هذه التي تولد أفكاراً اخرى .

والحديث المنفردُ الداخلي ما هو الا اسلوب من مجموعة واسعة من الاساليب الموضوعية التي تميز الادب التجريبي وتعارض التوقع التقليدي من ان الاثر الادبي تعبيرذاتيّ ، عن طريق التحدث بلسان غير لسان المؤلف على نحو واضح . واحد هذه الاساليب هو المحاكاة التهكمية ، اداة تستخدم بعدة طرق في (عوليس) . ان وضعها كصيغة نفسية اقل وضوحاً في التقليدات الموجودة في فصل «ثيران الشمس» مما هو

عليه في جزء (نوزيكا) الذي يعالج (كيرتي ماكدويل) Gerty MacDowell ويماثل (جويس) الذي يعمل بضمن تقليد قـديم قدم (دوف كيشـوت) بيت عقل (كـيرتي) والحساسية المعروضة في قصص الفتيات التي قد قرأتها وينقل خصائصها عن طريق محاكاة اسلوبها . وتعرض حالتها العقلية عن طـريق المفردات ، تـركيب الجملة ، النبرة ، الخيال الشعري ، الايماءات والخصائص الفنية الاخرى للنص. كما يعبر عن افكار (كيرتي) حول حبيب مثالي بشكلية الفروسية المهجورة «ان الذي يقدر ان يغازل ويحضى بـ (كيرتي ماكدويل) لابد ان يكون رجلاً بين الرجال» (ص٣٥) ويعبر التقديم والتأخير والتعبير النمطي والمغالاة عن رومانتيكيتها الضحلة : «ما عاشِقُها المثالي أمير وسيم يضع حباً نادراً وعجيباً عند اقدامها ، وانما رجل الرجال ..» ص ٣٥١ . والتشبيه الذي تستخدمه لوصف قبلته تافه كـل التفاهـة ! «ستكون مثـل السماء» (ص٣٥٢) . كما ان روايتها لكلمات مـراسيم الزواج يظهـر عجزهـا عن الاهتمام بأي شيء خارج احلام اليقظة التي تعيش فيها :... «في الفن والفقر في المرض والعافية . والى ان يفرق بيننا الموت ، من هذه اللحظة وهذا اليوم فصاعداً (ص٣٥٢) وهذا استخدام للغة قد ابتعد كثيراً عن الوظيفة المرجعية لانه ينقل رسالته من خلال خصائص اسلوبية ، مع اعتماد قليل جداً على المحتوى . ان المحاكـاة التهكمية في «ثيران الشمس» اقل حِدَّة من الناحية النفسانية لانها تعتمـد على اثـارة احساس بأصولها من اجل بلوغ تأثيرها . ومع ذلك فان وصف علبة السردين باسلوب (ماندفيل) Mandeville (ص٣٨٧) يعرض السذاجة ، اما جزء (بيبس) Pepys (ص٣٩٦) فانه يعبر بصورة مستقلة عن اجرائية واضحة هشة . اما جـزء (هكسلي) Huxly (ص٣٩٦ وما بعدها) فذو جو عدواني معقـول يخطيء في حين ان قطعـة (ديكنز) Dickens (ص٤٠٠ وما بعدها) تظهر عطفها بصورة بلاغية كافية .

وفي الـوقت الذي يعكس فيـه الحديث المنفـرد الداخـلي بصورة دقيقـة وكفوءة المستويات الدنيا للفكر الواعي فان (جويس) وجد انه اذا اراد ان يستفيد من الطاقات الخلاقة الواسعة للعقل الباطني ، فانه سيكون خليقاً به حينئذٍ ان يلجأ الى صيغة جديدة : الدراما شبه التعبيرية لفصل (سرسي) ويعطي هذا الفصل دليلاً قاطعاً على اهتمام (جويس) المتميز بالعملية العقلية اللاعقلانية . وكما هو الحال في «عمل الحلم» Dream Work لـ (فرويد) فانها تُمسرِحُ الافكار اللاواعية ، ولكن لغرض التعبير

عنها اكثر منه لاخفائها . ويستخدم (اليوت) وسيلة مشابهة في « جريمة قتل في الكاتدرائية» حيث تكون الشياطين الاربعة موضوعات لافكار لـ (توماس) ، وثمة تشابه اخر ، فكل واحد يتحدث باسلوب ووزن شعري مختلف . وفي «سرسي» فان الحياة السابقة للناس والتفاصيل العديدة لليوم الذي مروا به لتوهم في صيغة مغالى فيها او مشوهة لتقع في علاقات جديدة مع بعضها واوضح ان الفصل مَسْرَحه للفكر بيد انه ليس من اليسير القول لمن هذه الافكار لان احاديث الشخصيات لاتطابق دائماً مع اعمالها السابقة ومعرفتها . واوضح ان اجزاء من الدراما ليست من الافكار في شيء على ما يبدو بل احداث جديدة تقع في (نايت تاون) وبينما تمر هي الاخرى من خلال شاشة الادراك اللاعقلاني فانها لايمكن ان تشخص بأفكار اي من الشخصيات . وقد ذهب (ارنولد كولدمان) Arnold Goldman الى ان (سرسي) تمثل فنطازية (جويس) في روايته بالذات والذي قد يعني انه ذلك الجزء في (عوليس) الذي يتحدث فيه المؤلف باكثر ما يمكن من المباشرة رغم شكله الدرامي . وخلافاً للاحاديث المنفردة الداخلية ، فان الفصل غير مرفق بأي شخصية معينة ، وهو يمتلك لا محدودية «نطاق الوعي» البرادلية* Bradleyan ، مثل الاحاديث المنفردة المتكررة لـ (باوند) و(اليوت) ، ويبدو انه يُمسرِحُ عمليات لا واعية اكثر منها عمليات واعية . ويبدو ممكناً كذلك اعتبار الفصل نتاج عقل يشتمل على عقول الشخصيات ذاتها ، عقل يتضمنها ويمتزج معها جميعاً ، بحيث يمكن توضيح النقلات بانها هجرة الافكار بضمن وعي فردي ، والشخصيات والافكار الجديدة كنشاطات لهذه العقلية الفنطازية شبه كلية المعرفة .

وتعود حيوية (سرسي) بصورة رئيسية الى الحدث اكثر منه الى لغتها ، لكن اللغة تكتسب امتيازات خاصة وقوى خاصة في هذا العالم القائم على الهلوسة . وتستعرض التوجيهات المسرحية الدقيقة بصورة مجهرية والمحددة دائماً مدى حيوية المفردات التي تحقق نسيجاً فريداً قوياً وهي لاتغير ابداً سمتها الموضوعية المتزنة حتى عندما تقدم ما هو خيالي بشع ، عنيف ومتنافر :

يترنح القزم على رجل واحدة في اعلى القمامة ليضع كيساً من

---

* نسبة الى برادلي.

الاسمال والعظام على كتفه وبينما تحشر حيزبيون تقف بالقرب منه مصباحاً زيتياً كثير الدخان ، القنينة الاخيرة في فم كيسه . فيرفع غنيمته ويحط طاقيته المخروطية وينطلق في عَرَج وصمت (بعيداً) .

ان هذا الاسلوب الميزليس خارج نطاق اللغة التقليدية لكنه يمتلك تأثيراً ابداعياً اكثر منه وصفياً وسبب ذلك من ناحية هو ان اسلوبه هو الاسلوب المستخدم عادةً لمحيط مسرحي ، ولكنه ايضاً الصور الذهنية التي يقوم بتفصيلها مرتجلة على نحو جليّ . ويغير الحوار ، في تناقض مع الدقة الباردة لتعليمات المسرح ، نبرته حسب الظروف ، بحيث يتحدث (ايليا) Elijah بلهجة امريكية ، ويستخدم ، (جي .جي اوموللي) ، مدافعاً عن (بلوم) في محاكمته ، اللغة القانونية ويتحول (بلوم) ذاته من نوع من لغة البرقيات الفجائي الى اللغة السياسية الرنانة ولغة الاناث المتحفظة لرفيقات (بيلوس) في الجنس بل تزداد الاشياء نطقاً باكثر مما هي عليه الاحاديث الفردية الداخلية ، كما ان النواقيس والاجراس القرصية ، حلقات سرير موللي ، قلنسوة (لينج)Lynch والقبلات التي تتطاير خارج منزل (بيللا) لتحييّ (بلوم) ، كلها تسهم في اضافة ملاحظات الى الحديث .

ولما كانت الفكرة هي التي تمثُّل على المسرح في هذا المشهد ، فإن الكلمات ، التي تقتصر قوتها بصورة طبيعية على تسجيل الافكار ، قادرة على توليد مشاهد واحداث جديدة فعندما يذكر بلوم بعض الفنانات الزنجيات تظهر راقصتان زنجيتان على المسرح فيقول (زوي) Zoe «هيا الق خطاباً سياسياً طناناً » ثم يظهر (بلوم) كعمدة بلدية دبلن ليلقي خطاباً سياسياً طويلاً واستحالة (بلوم) الى انثى سببه اعلان (فولكيان) انه «خنثي» وبعد صرخة (سايمون ديدالوس) ، «فكر بشعب امك !»

تمر سريعاً سلسلة من احداث اليوم في مخيلة (ستيفن) لتنتهي بصورة امه الميتة ، التي تظهر لتعنِّفه وتدفعه الى ذروة الحدث للمشهد ، وهو تحطيم غطاء المصباح فيظهر عدد من الاشخاص مثل (فيليب بوخوي) ، و(هنري فلور) و(فيليب درنك) و(فيليب سوبر) ولم يكن لهم وجود في صورة تعبيرات لغوية . ولا تميِّز الكلمات في هذا السياق من الاشياء ، ولها القدرة على تسبب الاحداث وكأنها حقائق في ذاتها وقد عاد (جويس) الى التأكيد الذي وضعه (ديدالوس) على الكلمات في «صورة الفنان» ولكن

هذه» المرة لغرض مَسْرَحة الفكرة اللاواعية .

وتبدأ لغة «فنجانزويك» باتخاذ شكل لها في هذا الفصل . فحفنة الالفاظ الجديدة في (بروثيوس) ما هي الا تلاعب (ستيفن) الذكي بالكلمات لكننا نرى في «سرسي» كيف ان الكلمات يمكن ان تشطر الى شطرين وتلحم بعضها ببعض لكي تعبر عن تغييرات في الشعور .

ان اغلب التشويهات اللغوية ، وان لم تكن كلها ، تؤثر على الاسماء . فعندما يشاهد بلوم نفسه في مرآة مقعّرة فانه يصبح (ص٤٣٣) Longlost Lugubru Booloohoom (طاطا ورِيل ووبوولوو هووم) ؛ بينما تظهر المرآة المحدبة ، من الناحية الاخرى في ابتهاج اكثر (ص٤٣٤)

Jolly Polly the ritdit doldy

وهو يسمى القطار الذي كاد يدهسه في محطة (وست لاند) mangong wheel-trucktrolleyglore jugqernaut (ص٤٣٦) مضاعفاً هوياته ، ويعبر عن انزعاج مؤقت في صيغة Brainfagfag (ص٤٣٦) . وارض الميعاد التي يعد بها العمدة اهالي دبلن هي Bloomusalem (ص٤٨٤) الجديدة ، ولكن عندما يلفظ (ايليا) اسم المدينة المقدسة يقاطعه الفوتوغرافي الذي يقلبها على نحو ساخر الى Whorusalaminyourhighhohhhh (ص٥٠٨)، ورأس شكسبير الذي يظهر في المرآة عندما ينظر فيها كل من (ستيفن) و(بلوم) يغضب لديّوثته وديّوثه (بلوم) في مقاطع اقتطعت من حديث الممثلة التي تقوم بدور الملكة في هاملت ، إذ تقول «ما تزوجت امرأة من الثاني إلّا وقد قتلتُ الأول ، تصبح Weda Seco who killa Firt (زوج ثاني وقتل اول) ص(٥٦٨) . وهو يضيف الحدث لاحدى مسرحياته على شكل : (صديقنا خنقها يوم الخميس)

How my Oldfellow chaki his Thursdamomun (ص٥٦٧) وهذه العبارة تشخص (ستيفن) الذي اخبر لتوه (زوي) Zoe بأنه ولد في يوم من ايام الخميس بـ (دزديمونا) Desdemona . وهذه تصادمات مثمرة بين كلمة ما . واسم ما تطورت من خلال العملية الطويلة للتاريخ والفرد بل انها النبر الغريب ، التي تظهر انه يمكن فصل كلمة ما عن معناها التقليدي واستخدامها لغرض جديد ، وانه يمكن الاحتفاظ

بخواصها الدلالية واستقلالها ، حتى عندما يعاد صياغة شكلها الاصلي ومعناها .
وقد حل (جويس) مشكلة (هولم) في التعبير عن الادراك الفردي بالاداة الجماعية للغة ، وليس عن طريق احناء المعنى ، ولكن بإعادة اختراع كلمة (لويس كارول) المنحوتة .

سنؤجل المناقشة العامة لـ (فنجانزويك) حتى الفصل السابع لكن لابد ان نتذكر بعض الملاحظات حول جوانبها النفسانية هنا فمع انها تهدف الى تجسيد نشاط عقل حالم ، فإن مصطلحها اللغوي المركز والكثير الضوضاء ليس سجلاً للحلم بل نوعاً من صيغة لغوية قد اخضعت للاسلوب حسب مبادىء الفكر التي تميّز الاحلام . وتذكرنا «فنجانزويك» وتجارب (جويس) بصورة عامة بأن المعرفة كلها ، عدا المباشرة منها جداً ، إما ان تكون مدفونة في الذاكرة ، او مبعثرة هنا وهناك في الفضاء الممتد خارج نطاق الادراك الحالي وبأن اللغة موجودة من اجل جمع كل هذه المادة في شبكة واحدة مترابطة . ولها منابع قادرة على ايصال الماضي بالحاضر والغائب بذاك الذي هو في متناول اليد مع ذلك ، فإنها تعمل على حجز المدارك عن بعضها اذ ان الافتراضات التي بَيَّنَ Whorf انها كامنة في اللغة ، ما هي في نظر (بيركسون) الا تقاليد تحول دون فهم الواقع . ان اساليب (جويس) النفسانية الاتجاه تسعى الى التغلب على هذه الصعوبات عن طريق فك القوة الاستيعابية والاندماجية للغة . ولان «العقل اوسع من السماء»فإن اللغة التي تكون في متناولها الطاقات الكاملة للفكر يمكن لها ان تنقّب في الفضاء والوقت فتجمع اكثر العناصر تضارباً سوية وتخلق صيغاً واواصر ليست لها نماذج في الواقع المادي . ان الحديث المنفرد الداخلي (المونولوك) ودراما «سرسي» و«فنجانزويك» انما هي جهود تتدرج في التطرف من اجل تحرير اللغة من انماط الفكر الواعي فقد استطاع (جويس)«بفضل العرف الذي يقول ، ان كتابةُ سرد لعقل نائم ، استغلال هذه الحرية استغلالاً كاملاً . ومن الغريب انه استطاع ان يحقق نتيجة ربما كانت اعقد تنظيماً تخضع لدرجة من الضبط المعقد والوعي اعلى مما نجده في اي عمل ادبي اخر .

ان دمج اومزج الكلمات الذي يشكل النقطة المركزية لاسلوبها يقلد الطريقة التي

يتجلى فيها اللاشعور في الاحلام اوزلّات اللسان . فعندما يصبح (جارل) Jarl في قصة الـومس اللعوب «تـريستيان» Tristian، فـأن الكلمة تـربط بين الـدين واسطورة «تريستان» ويخبر (ايروكر) بذلك ذات مرة انـه لولا زوجتـه ما وجـد «خبز ومـاتم الغسيل» . bread and washer gives «ولا عذراء تستهـزىء في الرصيف» a vestal floating in the dock توريات تربط معنيين متصلـين ان آليه الحلم للتذكير او المغالاة في الاصرار لدى (فرويد) غالباً ما تستعرض لغوياً . وعندما تخاطب المومس اللعوب (البارل) عند (قنطرة النصر) arkway of triumph تستذكر ثلاثة اشخاص لهم علاقة بـ (ايروكـر) و(نوح) و(نـابليون) و(همتي دمتي) Humpty Dumpty بحيث يكتسب هوية مضاعفة ويُمَثل الاستحواذ واصرار الافكار بادوات مثل النسيج المتداخل لاسماء الانهر والكلمات ذات العلاقة بالماء في لغة (أن ـ ليفيا پلو رابيلل) Ann- Livia Plurabelle بصيغة التـورية: Yessel that the limmat (ص١٩٨) ومحلياً عن طريق التشويهات التي تعكس وجود انشغال مقصود بـ be- doueen the jebel and the jypsian sea (ص ٥) . ويمكن استخدام هذا التأثير الاخير لتركيب جملة قصيرة واحـدة تعطي صدى للكثـير من موضـوعات الكتـاب المتكررة ، فتربطها كلها سوية في حبل واحد . ومن الامثلة الصغيرة هي الجملة في قصة المومس اللعوب(كريس اومالي) Grace Omalley تصف. خطف احد التوأمين :

« So her grace O'mallice kidsnapped up the jimmy Tristopher and into the shandy westerness she rain,rain,rain» ص ٢١

وثمة اشارة الى كتابين مفتاحين الى (فنجنز ويك) «أليس في ارض العجائب» Alice in Wonderland «وتريستان شاندي» Tristan Shandy ويقال عن (كريس) انها «تمطر» «rain» لانها النمط الاساس «انا ليفيا» Anna Livia التي لها صلة بنهر (ليڤي) والماء عامة . ويتحدث اسلوب الحلم لدى (جويس) في سياق كينونات متعددة بدرجة من النجاح بحيث ان المعاني في جملة معينة ، مثلما قد اظهر (ديڤيد هايمان) David Hajman يمكن تحليلها وتوسيعها الى ما لا نهاية تقريباً ، كما يقول (كلايف هارت) (Clive Hart) عن قطعة في (فنجنز ويك) «انه ليس هناك في النهاية شيء يسمى القراءة غير صحيحة .

وبسبب كون اللغة بحد ذاتها وظيفة فكرية ، فان الاساليب النفسانية تقترب من التفكير التقليدي باكثر من اقترابها من الاساليب المرجعية من تقليد الواقع الخارجي لكن الحجاب الذي يفصل اللغة عن العالم المادي ، يحجبها كذلك عن العالم الفكري ، كما ان «نظرية النسخة» Copy Theory لـ (فتكنشتاين) باطلة هي الاخرى على حد سواء عندما يعتقد بان الواقع المادي هو الذي يجب ان ينسخ . وقد اعتقد السورياليون انهم كانوا يدركون الطبيعة الحقيقية للعقل من خلال الكتابة الآلية ، بينما تنقح «فنجنزويك» المبادىء الاساسية للغة من اجل التقاط الانسياب والتعددية التي هي سمة للحياة الباطنية ، لكن اياً منها لايؤثر فينا كتقليد ناضج للفكرة بالذات . ويبدو ان المساعي المبذولة لتجسيد الفكر النقي في اللغة لا تبرهن الا على ان هناك عائقاً لايمكن اجتيازه بَين ما هو قابل للتعبير وما هو ممتنع عن التعبير ومع ذلك استفاد الادب الحديث منهما استفادة جمّة ويوضح عدد من المنظرين المحدثين هذا الموقف مظهرين سبب بقاء اللغة بعيدة عن الفكر وخيال الاساليب النفسانية بنقل تبصرات حيوية فيها وتوسع الامكانات التعبيرية للغة ذاتها .

الاساليب النفسانية

ان وجهة نظر (كاسبرير) ان التجربة المباشرة يجب ان تحول جذرياً اذا ما عبر عنها رمزياً ، تنطبق على التجربة المباشرة للواقع الفكري ، وتفصلها بحدة عن اللغة . فكل وسيلة في تثبيت الافكار في رموز هي غير مباشرة وتشتمل على تفاعل الانطباعات الخاصة والخارجية ، «لم يعد في الامكان تعريف الفن انه مجرد التعبير عن الحياة الباطنية اكثر من انه انعكاس لصيغ الواقع الخارجي ...» ، ان اللغة كأية وسيلة أخرىٰ تبتعد بعض الشيء عن المشاعر التي تتعامل معها بأسباغ معاني عليها : «.. فالتعبير اللغوي بأجمعه ليس مجرد نسخة للعالم الحسي او عالم الحدس بل يمتلك شخصية محددة مستقلة عن المغزىٰ . وفي الوقت الذي لاتستطيع فيه الطرائق الفنية المعبرة عن عملية الإدراك الذهني نقل التفكير بدقة ، فأنها تبقى عمليات حيوية تحدد

بها الروح ذاتها عن طريق بسط السيطرة على تجاربها فهـذه العمليات ، هي التي يعكسها الفن عامة والأساليب النفسانية بصورة خاصة وليست تجربة التفكير ذاتها هي التي يعكسها الفن عامة . وقد توقع (بيركسون) امكانية قيام الروائي في الحديث المنفرد (المونـولوك) بمحـاولة وصف انسيـاب الفكرة بملئهـا عن طريق تشخيص الانطباعات الكثيرة الزائلة التي تتألف منها الحالات العقلية . وقال إن محاولة كهذه لابد ان تفشل لان الكلمات «والزمن المتجانس» لايمكن ان يعكسا اكثر من ظل الفكرة الحقيقية . وتشير مناقشاته الى ان اللغة التي تقلد التفكير لاتعدو ان تكون أكثر من «الهلوسات الصادقة» التي تقلل ادراكها الواقعية الخالصة والمثالية الخالصة . لكن المساعي المبذولة لتسجيلها قد تكون مفيدة لانها قد تثير الانتباه نحو لاعقلانية الفكر وتعقيده ، وتجلبنا بغتة الى حضورنا الذاتي على حد تعبير (بيركسون)

ولامفرّ من الاقرار بان اللغة هجينه ، فهي لاتستطيع ان تعبر عن المشاعر الخاصة الا من خلال تقاليد مستقاة من منابع عامة ، وهي مثقلة دائما كما احس (هولم) بقوة بحمل تقاليدها . اضافة الى هذا فان أكثر التعابير نقاء عن الجوهر مستحيلة من دون توسط صيغ التعبير المثبتة على المظاهر الخارجية . وعلى حد صياغه (كاسبرير) فأنه حتى لو استطاع العقل في اتصاله «ان يفهم الشيء وفي نفس الوقت ان يفهم ذاته وقانون تكوين ذاته» ، فان قانون التكوين هذا لايمكن ان يُفصل عن القوانين التي تتحكم بالعالم المادي . ومثلما لوحظ غالباً فأن المصطلحات التي تشير الى حركات فكرية تكاد تلجأ الى الجذور التي تصف نشاطات فيزياويـة فلفظة «Conceive» الانكليـزية (يدرك) مأخوذة من الجذر اللاتيني الذي يعني الأخذ او الإمساك ، و(الانتباه) من الجـذر الـلاتيني الـذي يعني التمـدد بـل حتى لفظـة (يفـهم)understand الانكلوساكسونية تكتسب خاصية تصويرية غير متـوقعة عنـد الامعان في اصلهـا وتاريخها . ولعـل الافكار ذاتهـا تستطيع ان تستغني عن الاستعـارات في الحياة الخارجية ، لكن التعبير لايستطيع ذلك . وقد اشار (فينولوسا) بصورة مقنعة الى ان العقل في وصفه للعلاقات لاخيار له اكثر من اتباع الامثلة التي اتاحتها له الطبيعة؛ «لولا ان العالم مليء بالتماثل والعواطف والتطابق ، لماتت الفكرة جوعاً ولتقيدت اللغة بما هو واضح ، لما كان هناك جسر يمكن بواسطته العبور من الحقيقة الصغيرة لما هو مرئي الى الحقيقة الكبرى لما هو غير مرئي .

ويرى (وينفرد نووثني) Winifred Nowottny عند الامعـان في وظيفه اللغـة الشعرية ، حـدوداً وإمكانـات مشابهـة . «من اجل الحـديث الاعتيادي فـان هذا التناقض بين مانجرّده (ونعتبره معنىً) وما نجرّده في الخصوصيات والعلاقات التي نعنيها) لهو امر مُخز وخير الا يفكر فيه اطلاقاً .. » ان مايفعله الشاعر في تمثيل معناه ليس التقليد بل نوعاً من التشريع الدرامي لما هو في ذهنه . وبينما لايستطيع فن الكلام فهم بداهة الواقع الفكري . فانه مع ذلك يقتني مصادر حيوية عن طـريق الاقتداء بنشاطات العقل . ويمكن تفسير هذا التناقض الظاهري في فهم العلاقة بـين العمل الفني ونموذجه الذي لم يحاول احد الافصاح عنه اكثر من (سوزان ك لانكر) التي وضحت لماذا يتحتم على المحاولات من اجل ملء الفجوة بـالفكر ، كـالكتابـة الآلية السوريالية ، ان تكون غير فعالة نسبياً ، في حين ان اللغة التي تستخدم الفكر مبدأ في عملية الاخضاع للاسلوب كما هو الحال في لغة (جويس) يمكن ان تكون حيوية ومليئة بالمعاني .

وترىٰ (لانكر) ان الاعمال الفنية تفصل نفسها عن بقية الواقـع لانها مـوجودة وحدها لا وظيفة لها سوى اثارة المشاعر . فالفنان يعمل بصورة تمثيلية الى حد ما ، مستخدماً الانماط الموجودة في العالم الحقيقي (وهل هناك من انماط اخرىٰ؟) ولكنه ليس مدفوعاً بطموح منافسة الواقع . وهو في استعارته منه يستبعد عنه كل الاجزاء التي لاصلة لها بغرضه . ان ما ينتجه لاهو بشي ولا تقليد لشيء ، بل هو ماتطلق عليه (لانكر) «صيغة رمزية غير استطرادية» . لذا فأن بيئة العمـل الفني ليست الحياة الاعتيادية بل تصوّر لها يمتاز بتحرير الخيال من قيود الواقع ، ويمكنـه من ادراك الاشياء بصورة أوضح مما هي عليه من الفوضىٰ السائبة للحياة الواقعية . ان المدارك والمشـاعر المتضمنـة تضاهي العمـل الفني في كونهـا ايهاميـة كظـلال التجـاربٰ الحقيقية :.. مايعبر عنه الفن ليس الشعور الحقيقي ، بل افكار الشعور كما ان اللغة لاتعبر عن الأشياء الحقيقية والاحداث بل عن افكار عنهـا . ان هذه المشـاعر المتناظرة ليست بدائل غير صالحة لاخرى حقيقية ، بل تجارب قائمة بذاتها بضمن مدى الخيال . ومن الواضح انها مختلفة عن المشاعر التي يثيرها الواقع . فالمعاناة والفرح لا يثيراننا في الفن مثلما يفعلان في الحياة وان كانا يثيراننا فعلاً . وهما لاتؤثران فينا مباشرة بل بالتعاون مع اجزاء من العمل الادبي . وتُميّز مشاعر الفن عن المشاعر

الحقيقية ببعدها ، وببرودتها ، ومرونتها وكونها متاحة للاشتراك الخيالي ، مسببة ما يطلق عليه (ستيفن ديدالوس) حالة نفسانية من الركود .

فالأساليب النفسانية الحديثة لاتنتج نسخة من الواقع العقلي بل تمكننا من اختيار نسخة روائية له تقلده عن بعد تفرضه ضروريات التقليد مستعيرة منها تلك الاجزاء المناسبة للفن مستعيرة الاخرى . وقد دخلت الادب الحديث من خلال هذه الاستعارات انماط وصيغ جديدة من التعبير . وقد شجعت الطاقات الترابطية على تطور الاساليب المثبتة على التجاور . وقد وجهت الاحلام والهلوسات الانتباه نحو الصور المجازية ، والى اهمية صيغها الغريبة المبالغ فيها . وقد اتاحت الذكرى نمطاً لبسط وتكرار فكرة ما كما هو الحال في الموضوع الاساس عند (واكنر) Wagnerian . وقد استخدمت القصائد الغنائية لـ(اليوت) و(باوند) ذلك النوع من المواضيع المبعثرة التي تدخل تيار الفكر غير المباشر كما ان الاعجاب بالماكنة والرغبة لتحديد نظير نفساني لقوتها ولاشخصانيتها حثت المستقبليين والكتاب الذين تأثروا بهم . ان خصائص التذكير المتداخلة والحديثة الاكتشاف ، اللاواعية والمتعددة الابعاد قد اوحت بالحديث المنفرد الداخلي . والكتابة الالية والاسلوب الحالم لـ(فنجانزويك) وهذه لا تتيح تجربة عن الفكر التي يمكن ان تمتلكها لخير او لشر ، دون القراءة ـ بل تجربة النشاطات والعلاقات والتصبغات التي تميز الفكرة مثلما التقطت بالكلمات . ان ما قد نمر به من تجربة في سطر مثل «لقد قست حياتي بملاعق القهوة» ليست شعور (بروفروك) بالعبث وان كانت بالطبع متضمنة ـبل الملائمة العجيبة للصور الذهنية للتعبير عن هذه المشاعر . ونحن نعيش يأس بروفروك فقط كوهم ، ولكننا نصادف نجاح الكلمات في صياغته كتجربة مباشرة واولية . ان الحدث النفساني للادب الحديث برمته قد لعب دوره في تعميق احساسنا بطبيعة العقل وخصائصه لكنه ما كان ليفعل ذلك لو لا اختراع صيغ تعبيرية ملائمة للصياغات الجديدة للوعي .

الفصل الرابع

الشكل واللغة



توحي وجهات النظر الأجمالية لـ (جومسكي) Chomsky والمنظرين الآخرين بأنَّ للغات تراكيب تهيء مواضع مهما كانت قابلة للحركة لكل كلمة من كلماتها ، ومع ذلك فعندما تستخدم كلمة ما لأغراض أدبية ، فانها توضع كذلك بضمن إطار كان يحول بينهما وبين التركيب الاكبر للغة ككل ، لتنقلها الى حد ما من مكـ ـها في المعجم النحو وعلاقتها بالتطور التاريخي . وثمة فرق بـين الكلمة التي تـرد في عمل ادبي والكلمة المستخدمة في اللغة الاعتيادية يشبه الفرق بين الاشياء في الاعمال الأدبية والأشياء في العالم الحقيقي الذي يبرزه فن الملصقات«الكتابات الجاهزة» . ويلاحظ (جورج شتاينر) George Steiner «ان الأدب موجود فقط لأنه لايمكن تحقيق .. غشاء يفصله عن السياق العام للكلام .. وقد يكـون الغشاء رقيقـاً للغايـة وقابـلاً للنفاذية .. ولكن لابدَّ من وجود فاصل وتنقية اختيارية وفق معايير ملحوظة للرواية أو القصيدة أو المسرحية لتحقيق وجود حقيقي» .

والغلاف الذي يفصل الكلمة في العمل الأدبي عن باقي مجالات التعبير اللفظي إنما هو شكل العمل الأدبي . إذ لابدَّ من تخيل الكلمة معلقة بضمن هذا الفراغ بخيوط غير مرتبة تربطها دائـرة مؤلفة من جميـع الكلمات الأخـرى التي تؤلف العمل الأدبي وشكلهُ .

ففي الجملة الأولى من «الكبرياء والهوى»pride and prejudice «ثمة حقيقة يقرها العالم بأسره وهي أن الرجل الأعزب الذي بحوزته ثروة جيدة لابد أن يكون في حاجة الى زوجة» يحدد السياق الذي يلي هذه الجملة معنى كل كلمة تقريباً بدرجات

متفاوته . فالاعزب بثروته هو بالتحديد (بنكلى) Bengley والزوجة بتحديد اقل ،هي واحدة من بنات (بينت) Bennet والحقيقة التي يقرها العالم بأسره ليست بحقيقة إطلاقاً . ان العلاقات بين الرواية في مجملها وبين كلماتها تعمل علانية وبصورة مألوفه ، ولا توجد ضرورة الا لشيء من التحليل الخاص ، وتبقى الخيوط التي تسيطر على المعنى غير مرئية .

بيد ان في الاعمال التجريبية ، بتأكيدها على استقلالية اللغة ، تزداد الهيمنة التي يمارسها الشكل قوة ووعياً بذاتها . فعندما اعترض (فرانك بجن) Frank Budgen بقوله انه لم يسمع قط ان اعمدة السفينة تسمى ـ Cross trees كما في عوليس ، اجاب (جويس) قائلاً إنه لايستطيع تغيير الكلمة لانها ذات صلة بموضوع أساسي عنده ، وانها تكررت مرة أخرى في موضوع آخر . وعندما يرى (ستيفن ديدالوس) كلمة Foetus (جنين) محفورة على منضدة في غرفة مدرسة والده القديمة في (كورك) فإن هذا الحدث يجمع ثلاثة أصداء في الأقل كانت تنتشر كمعان من خلال غرفة الصدى لـ (صورة الفنان في شبابه): هوس الحب الجنسي لدى (ستيفن) ، وعملية تطوره ، والقوة الأيمائية للكلمات . وهذه العلاقات مع الابعاد الأكبر للرواية ما كانت لتنشأ بأية كلمة اخرى ولا حتى بهذه الكلمة لو أنها استخدمت بطريقة مختلفة .

التأكيد الشكلي — The Formal Emphasis

كانت النظرة السائدة في القرن التاسع عشر تقول إن الاسلوب مجرد غطاء أووعاء ، افضله اقلهُ جذباً للانتباه . وقد اخذت مرتبة المضمون تتضاءل امام مرتبة الشكل عندما أدرك الكتاب ان المضمون لابد ان يتأثر بالاسلوب . ثم كُثّف ذلك . بدوره . حين أدرك الكتاب ان القيم الجمالية والتعبيرية إنما هي امور تتعلق بالاسلوب والطريقة الفنية والشكل اكثر منه بالمضمون . وخلافاً للاستخدام السابق أصبح «الشكل» الآن كل مايجعل العمل فردياً ، والمضمون كل مايجعلهُ مشتركاً مع الاشياء الأخرى .

فالذي قدم معنىً بديلاً للشكل لم يكن من اصحاب المدرسة التجريبية بل هو (و . پ .كر) W - p - Ker استاذ الانكليزية في كلية الجامعة University College في لندن ، في محاضرة بجامعة كمبردج عام ١٩١٢ ، إذ قال عن شكل الكلمة ، «بفضله تختلف القصيدة عن أي كائن آخر في العالم» ، واضاف (كير) Ker «وهكذا ، فان الصورة الشعرية ببساطة تعني في النهاية القصيدة ذاتها ، والقصيدة كشيء فردي إنما هي شكل فحسب ، فما ليس بشكل ليس قصيدة».

ويندرس احد المبادىء الحديثة الرئيسة أن الادراك يمكن أن نغيره الى اشياء صادقة للتجربة فقط عندما يتجسد في الخواص الشكلية للعمل الأدبي ففي الانقسام الأصطناعي بين المضمون والشكل ، فان المضمون إشتقاقي ، ولا يعطي الاّ تجربة غير مباشرة . فعندليب (كيتس) ليس إلا ظلاً ، صدىً ضعيفاً في ذهن القارىء . إلاّ أن انسجام المقطع الذي أستنبطه (كيتس) وكلماته وصورة ، ومنحنى حركة القصيدة بين الحلم والواقع إنما هي أمور حسية أولية . وعلى نقيض من الرأي التقليدي . فإن العمل الفني الهام يحقق الاثر المباشر ليس بواسطة المحاكاة الحية بل من خلال خواصه الشكلية إذ يجب التقاطها بالذكاء لكنها عندما تدخل الادراك فعلاً فانها تعمل وفق مستوى الحدس . وكل خط وشكل ولون في لوحة فنية وكل عنصر من عناصر التنظيم اللفظي في العمل الادبي يبدو وكأنه تعبيرٌ عن حالة العقل الذي انتجته .

ومن الممكن جمع مجموعة مؤثرة من الاقوال التي تدعم هذه النظرة من أعمال الكتاب المحدثين ، فهذا (باوند) وهو يجادل قائلاً ان الفنان الدقيق في صنعته فقط يستطيع ان يترك تأثيراً كافياً في شخصيته وافكاره الخاصة في عمله ، ويقول: «نحن لانجد هذه كثيراً في الكلمات التي يمكن ان يقرأها اي امرىء بل في المفاصل الدقيقة للصنعة ، في الشقوق التي لايدركها الا الحرفي .» اما (وندهام لويس) ، وكان ذا وعي خاص بالعلاقة بين الشعور والشكل الحقيقي للعمل ، فقد لاحظ ان الادب انما هو كلام بحق واضاف قائلاً ، «ثمة معيار عضوي يستخدم لكل شكل من اشكال الكلام . والفرد البشري الذي يعيش حياة معينة ، وتكون الكلمات والاسلوب مناسبين بالنسبة اليه ، مضمون في النطق» . كما عرفّ الشعر (وليم تاركوس وليمز) ، عند كلامه عن الفرق بين الشعر والنثر بقوله : «انه شكل جديد ينظر اليه على انه واقع بحد ذاته ؛ فبينما يعتمد شكل النثر على موضوعه ، فان «شكل الادب متعلق بحركات الخيال

المبينة في الكلمات أو أي شيء اخر مهما كان . فيكون الانقسام كاملاً ، وتنبأ ، وهو يكتب في عام ١٩٢٣ بان القفزة الاخرى العظيمة للذكاء ستكون من التقليد الى «حقائق الخيال» .

ان الكثير من المعتقدات حول هذه القضايا التي كان يصادفها التجريبيون الانكليز والامريكيون عرضاً ، نوعاً ما كانت تطوّر ، ابانّ الوقت ذاته تقريباً الى العقيدة النقدية المسماة الشكلية Formalism من قبل مجموعة من المنظرين الروس . وليس هناك تفسير مقنع لهذا الشبه . صحيح ان (ماريِنتي) والحركة المستقبلية الايطالية لعبا دوراً حيوياً في كل من روسيا وانكلترا ، اذ كانت الفنون الشعرية المتطرفة للشعراء المستقبليين الروس قد حفزت الشكليين الروس ، كما ان الانكليز ، مثلما لاحظنا ، كانوا قد تأثروا بـ (مارينتي) فكوّنوا حركة خاصة بهم . بيد انه لم يكن للحركة المستقبلية الايطالية تأثير ما على الاتجاه الخاص الذي اتخذته هذه التطورات النظرية . وقد نظر الشكليون الروس الى العمل الادبي ، كما فعل التجريبيون ، كحقيقه جمالية اكثر منه محاولة للاتصال . ومثلما كان شأن التجريبين فان الشكليين الروس مالوا الى إهمال المحتوى ، أو اعتباره جانباً من التأثير الجمالي ، وإلى اعتبار العمل الأدبي شكلاً مستقلاً قائماً بذاته . وقد اشتمل ذلك على فصل الكلمات عن وظائفها المرجعية ، وتأكيد القيمة التي تكتسبها كترتيبات للأصوات والمعاني . وإتخذ التنافس بين المضمون والشكل بعد الحرب العالمية الثانية منحنى جديداً، بعد أن حاول الفن الشعبي والشعر العادي والمسرحيات الوثائقية والوسائل الأخرى ايجاد سبُل مباشرة الى الواقع بالتخلص من «المعالجة» على قدر الأمكان . ولكثير من هذه المغامرات جذور في الرفض الداداوي للادراك الاساسي للشكل . ومع هذا لم تكن هذه الا مرحلة من الجهود التي قام بها فنانو مستهل الفترة الحديثة لاظهار حيادية المضمون والقوة الحاسمة للطريقة الفنية . ان هذه التجارب مثل سلسلة لوحات (مونه) Monet لكاتدرائية (رون) Rouen و «ثلاث عشرة طريقة في النظر الى الطائر الأسود» لـ (والاس ستيفن) تبين أنّ موضوعاً واحداً يمكن ان يصلح لأن يكون قاعدة لتأثيرات متباينة جدا .

ان الاشكال والطرائق الادبية بودقات تسجل تأثير الفكر وينبغي لها أن تتغير عندما تتغير أساليب التفكير . وقد قال (اليوت) «إن الشعر يأتي قبل الشكل ، بمعنى أن

الشكل ينمو من محاولة المرء لقول شي ما .. ولابدَّ من تحطيم الشكل وإعادة صياغته»
فعندما تفقد المفاهيم المألوفة مثل تعاقب الزمن ، الذات ، ومعاني الكلمات سمعتها فان المراجع الادبية مثل الحبكة والذروة وتحليل الشخصية والتوازي تفقد سماتها . فعندما لايكون هناك الهة ولا ابطال ، تبطل الملاحم عن الظهور .

وبعد تغييرات عميقة الوعي ، يصبح من الضروري إيجاد مصادر تعبيرية تلائم معتقدات جديدة لجعل الكون مفهوماً مرة اخرى ، ولايمكن التعبير عن معتقدات جديدة حول طبيعة الواقع كمضمون للأعمال التي تعقب الأشكال التقليدية ، بل يمكن الاحساس بها كمعتقدات حية فقط عندما تصبح مبادىء للسلوك الفني ، ويمكن قراءتها بصورة حدسية من مجموع العمل الأدبي ذاته . وقد قال (وندهام لويس) إنَّ الثورة عملية فنية أول الأمر .. اما (أي . اي . كمنكز) الذي اثنى على أشعار (ت . س . اليوت) ١٩٢٠ بسبب «مدلول أسلوبها الفني العارم» فقد أكَّد على الحيوية الكامنه في مصادر التعبير الجديدة الأصلية . ثم كتب يقول «ونحن لانقصد بالاسلوب الفني أشياء كثيرة جداً بضمنها» : أي شيء ساكن كمدرسة او أسم او شعار او صيغة .. بل نقصد بالاسلوب الفني شيئاً واحداً ، كره النزعة القياسية المتيقظ ، الذي يؤكد من خلال شفاه مغامرة ملموسة متماسكة أن ليس ثمة أحدً بصورة عامة ، لكن أمرؤ ما بصورة خاصة يحيا بحق وبشكل راسخ .

ومما يدل على عمق الثورة الأدبية الحديثة هو أنها لم تشهد لاصيغاً وطرائق فنية جديدة فحسب بل تغييرات في المقدمات المنطقية التي تقوم عليها . إن قيام أساليب مثل (البالاد) و (الروندو) و (الفيلانيل) في القرن التاسع عشر لم تسجل أي تقدم في الشعر طالما ان القافية والوزن والازمة ظلت في مكونات الشكل ، إلاّ انَّ الحديث الدرامي المنفرد (المونولوك) وإبداعات (هوبكنز) في الشعر على جانب من الاهمية ، لأنها أدخلت طرقاً جديدة في التنظيم . إن شعراء القرن العشرين لم يلتمسوا الحرية من الصيغ القديمة فحسب ، بل من نظام الصيغ الجديدة أيضاً . إذ كانت القصائد المبكرة لـ (اليوت) و (باوند) محاولات من أجل إعادة إنتاج صيغ قديمة صارمة وفق لغة جديدة ، ومحاكاة لرباعيات (كوتير) ذاتها . والوسط الحر في (بروفروك) و (صورة إمـراة) Portrait of a lady واسطر متفاوته الطول مع القوافي التي تأتي بصورة غير نمطيه نجدها في قصيدة (ساحل دوفر) لـ (ماثيوارنولد) و (ليلة

صيف) A Summer Night وتمثل (ماريان مور) بصورة تثير الاعجاب هذا الجانب من اللقاء الحديث مع الشكل لأنها أوجدت أسلوباً جديداً للعروض ، وتتالف اشعارها بصورة متميزة من المقاطع التي تتلاءم مع بعضها مقطعاً فمقطع ، مع عدد محدود من القوافي التي تشير الى شكليتها . كما أن اللغة ذاتها مفككة . عفوية ، تكاد تكون دارجة ، تنساب بمرونة خلال الاسطر المحددة تحديداً صارماً ، مخترقة نهاياتها ومتحاشية اي نوع من القافية المحددة فيكون التأثير ملاحظة متحققة للشكل في ذروة صرامته ، الى جانب التحرر من قيودة .

لقد نظر التجريبيون الى قيام الشعر الحر نظرة شك ، فكان تجنب رتابة الأيقاع جزءاً من المذهب التصويري ، وأراد (باوند) الخروج على التفعيله الخماسية ، وقد رافق هذه الحركات نحو الحرية إحساس بالمسؤولية تجاه بعض المفاهيم الأخرى للايقاع . فرغم انَّ (اليوت) انكر إمكانية كون الشعر حراً ، فقد إعترف بأنه في غياب القافية ، كان على كلمات القصيدة أن تتعاقب على سجيتها فهي قد تحررت بهذا المفهوم . وقد رأى (هولم) ان الأوزان القديمة كانت تعطي الشاعر دعماً إصطناعياً وكان لها تأثير منوم (مخدر) على القاريء ، في حين كان على النظم الحديثة خلق شكل جديد . وكان هناك شعور بأن ما ينطبق على الشعر ينطبق على الصيغ الأكبر للأدب ، فلم يكن مجرد مسألة إختراع صيغ جديدة ، بل إيجاد مباديء جديدة كل الجدة للتنظيم . وكان قد بات من المنطقي ، عند تفحص شكل ما السؤال عما إذا كان مترابطاً ، متساوقاً ومتناسباً ومناسباً للمضمون اوما الى ذلك الا ان التجريبين نظروا الى الشكل كمصدر تعبيري مستقل قادر على مخاطبة مشاعر القاري مباشرة .

ومن مآخذ الفترة الحديثة اننا نجد كتاباً ذوي حوافز متباينة جداً يشتركون بنفس الافكار عن الشكل ويستخدمون الطرائق الفنية . فأساليب كل من (ميلانكثا) Melanctha لـ (كيرترود شتاين) وفقرة (كرتي ماكدويل) Crety Macdowel في (كوليس) هما محاكاة لأفكار النساء الشابات الساذجات ، وبينما يمكن مقارنة تأثيراتها المباشرة على العموم ، فان معانيها النهائية بضمن العملين اللذين تظهر فيها متباينة كلياً . لقد كان (مارينتي) رجعياً من الناحية السياسية ، في حين كان المصطلح الشعري المستقبلي ، لدى الشاعر الروسي (مايكوفسكي) يؤدي غرضاً ممتازاً في التعبير عن خلجات الدولة السوفيتية الأولى . اما الاسلوب (التلغرافي) Telegraphic

والذي تبناه (مارينتي) والنثر اللانحوي Asyntactical لمناجاة (بلوم) الداخلية فلها إتجاهات وتأثيرات مختلفة ، إلا أن هناك تشابها فنياً لاينكر بينها . إن صورة الأحلام والتفكر غير المنطقي يبرز في كل من أعمال السرياليين ذوي الاتجاه الماركسي وفي «الأرض اليباب» التي وصف مؤلفها نفسه مرة بأنّه ملكي Royalist . وتشترك المناجاة الداخلية لـ (مولي بلوم) وكتاب الأشعار Alcools لـ (كويلوم ابو لينير) في معارضتهما الشديدة للتنقيط ، إلاّ أن هذا لايعني أن (جويس) و (ابو لينير) كانا يشتركان في نقاط كثيرة ، (رغم ذلك فانه يبدو حقاً أن (مولي) و (ابو ليني) ، وكلاهما محب للهو ، متحمسٌ ، ومولع بالخداع ، ربما كانا ينسجمان مع بعضهما بصورة جيدة) .

فالفترة الحديثة إذن تستعرض بغنىً الفكرة التي طرحها (جورج لوكاس) George Lucas في نقدة لاتجاه النقاد الـ جوازيين نحو تأكيد المسألة الأسلوبية حيث يمكن أن تنبع الطرائق الفنيـة المتشابهـة من إتجاهـات متباينـة . ويخلص (لوكاس) الى القول إن تحليل الطريقة الفنية فقط ليس كافياً لتحديد الحوافز التي ينبع منها . بيد اننا لو قبلنا بالمبدا الحديث في أن الرسالة Message متجسدة في شكل العمل الأدبي ، ويذكرنا رأي (كايرير) في ان الادب لايسجل الأفكار التي تكونت سلفاً ، بل يهيء ساحة تحقق فيها النفس الأدراك الذاتي ، فانه يبدو من الانصاف التلميح إلى انَّ الكتاب الذين يخترعون طرائق فنية قابلة للمقارنة لابد ان يشتركوا في مشاعر متشابهة حتىٰ لو كانت هذه عن أشياء جوهرية جداً مثل الزمن ، و القضاء ، والذاكرة ، والذات ، والتفاعل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، ولايبرز التفرع الا عندما تتطور هذه الأحداس الأساسية الىٰ إراء سياسية وفلسفية ، إنّ تقارب الاحساسات المختلفة حول تصورات متشابهـة تشابهـاً كبيراً دليل على نـوع من الأجماع بين الكتاب المحدثين ذوي وجهات النظر المختلفة بل المتضاربة . وقد كتب (باوند) في عام ١٩١٦ : «قد يعارضني أخي الفنان بشدة أو ربما يعارضني فعلاً حول جميع مسائل الاخلاق والفلسفة والدين والسياسية والاقتصاد ولكننا متحدون اتحاداً سرمدياً ضد جميع اللافنانين وأنصاف الفنانين بأحساسنا هذا بالجماعة ، بهذه المغامرة غير المنتهيه نحو «التنظيم» هذا البحث عن معادلات الخلود

التجزئة Frogmentation

غالباً ماتبدو الاعمال التجريبية ان لاشكل لها على الأطلاق ، بل تتألف من أجزاء غيرمترابطة . وقد قال (مارينتي) بان الاسلوب المناسب للعصر الحديث هوذاك الذي يعبر عن «الخيال دون خيوط» . الاسلوب التلغرافي الموجز الذي يستخدم اللغة المجردة والمختصرة للبرقية أو «أقوال طائشة» . وكتب (مارينتي) : «انَّ ماأقصده بالخيال اللاسكل هو حرية مطلقة في الصورة والقياس يعبر عنها بكلمات غير مترابطة ودون وسائل الاتصال النحوية» وقد أوصى بالقياس كطريقة شعرية ، لكنه رأى أن للشعراء المستقلين أن يقتصروا في قياساتهم على الضروريات فحسب . «سنصل يوما ما الى فن جوهري اكثر عندما نمتلك الشجاعة لحذف جميع التعابير الاولية» . ويضيف «مارينتي» : «ليس من الضروري ان نكون مفهومين» .

إن اسلوب (مارينتي) البرقي الموجز جانب من الفن الحديث للتجاور ، وهو صفة تحترم ماهو ملموس ، وتتجنب الاستطراد والانتقال وتستغل نزاع التصادف الملغز ـ المتناقض ان تأثيرات الوضوح ، والانفصال والتركيز الواضح كانت من بين الحوافز الفنية البارزة لذلك الوقت . وكانت هذه متصلة مع النزعة الطبيعية وكذلك مع شكوك ضد فرض علاقات اعتباطية على الموضوع إلا انَّ كلَّ واحد من التجريبيين وجد قيماً مختلفة في صيغ الاستمرارية والتباين .

وقد لقب (إيڤور وينترز) yvor Winters هذا التأثير بـ (التعاقب النوعي)ـ Qualitative Progression وعارضه لكونه يهمل الجوانب المنطقية للغة ، مؤكداً العناصر الايحائية ، ولأن الاعمال التي توظف فيها هذه العناصر ، مثل قصائد إليوت والاناشيدCantos ، تعتمد اعتماداً كبيراً على الحيوية المستقلة للقطع المنفردة بحيث تخلق انطباعاً متفككاً . وقد اكد (ت ـ س ـ اليوت) في مقدمته لـ (انابيس) Anabase بـ (سانت جون پيرس) St john perse ان للصور منطقها الخاص بها ، ويعتبر (وينترز) هذا مثالاً على الطريقة التي يبرر بها التعاقب النوعي بصورة غير مرضية ، الا ان (كراهام هوف) Graham Hough يجد في وجهة نظر

(اليوت) بذور نوعيين من اللاتماسك التي تميز الادب الحديث : «الاول هو ان اي ظهور للغموض يعزىٰ ببساطة الىٰ طمس المادة الرابطة : انَّ منطق القصيدة هو كمنطق اي نوع آخر من الحديث .. الثاني .. هو انَّ القصيدة مبنية حسب «منطق الخيال» الذي يختلف عن المنطق الاعتيادي» . ونحن نميز منهما تنوعات (روجر شاتوك) ، المتجانسة والمتغايرة للتجاور . ويمكن ترجمة الأول الى افكار مألوفة اذ ماملئت ادوات الربط بين الاجزاء ، الا ان الثاني يستثمر تنافر العناصر المتجاورة ليوحي بعلاقات جديدة وغير محدودة ، او ، بصورة متناوبة ، كما في الكتابة السريالية ، قد تترك فجوات لايمكن أن يملأها اي عمل من الخيال ، يفضي الى ابواب المجهول .

وأحد التأثيرات المهمة لـ (الأرض اليباب) ينبع من تنوع الاصوات من جزء الى آخر ، لتتكلم كل شخصية بلغتها الخاصة مشيراً الى كونية الخسارة الروحية من وجهة نظره الخاصة . انَّ نشر المخطوطات قد أظهر ان هذا التنافر لم يكن نتيجة إهمال (باوند) عناصر الانتقال ، بل انه موروث في تصور (إليوت) الأصلي للعقيدة . ان اجزاءها المقتبسة توحي بجمال الاطلال اذ يمكن اعتبار الدمار الذي يجلبه الزمن للحجر او اللغة صياغة جديدة خلاقة . فقد قال (اليوت) ، الذي كان الشعر بالنسبة اليه ، من ناحية عملية تنقيب آثار التاريخ من اجل البقايا الجديرة بالاهتمام ، إنّه اعاد انتاج الاقتباس من (هيركليتس) Heraclitus في مستهل East Coker باليونانية لان اللغة الحديثة لايمكن ان تعبر عن معاني الكلمات الأساسية في الفلسفة اليونانية فهي ستكون بالنسبة الى القارىء الحديث معان «غريبة» لاتسيطر عليها اية قرينة يعرفها ، وهي ايحائية بشكل فعَّال ، وقد استثمر (باوند) هذا الجانب من «الجزء» fragment بصورة مباشرة جداً في قصيدة (پاپيروس) papyrus وهي :

ربيع ..

طويل جداً ...

كونكولا ..

وهذه القصيدة كما وضح (هيوكنر) Hugh Kenner تستند الى عدد قليل من الحروف الاغريقية اضافة الى اسم (كونكولا) Congula (يعتقد انه اسم احد عشاق سافو Sappho) التي ماتزال باقية على خرقة من الرق القديم . وهي ليست ترجمة ، بل استدلال إبداعي يوحي به الجزء (Fragment) . إنّ الاقتباسات في نهاية

(الارض اليباب) «الاجزاء المسنودة» تدعو القارىء الى استنتاج العلائق بينها من خلال عملية اختراع مشابهة ، والانقطاع مبدأ بنيوي حيوي في أعمال جويس . وهو يبدو بدرجة صغيرة جداً للعبارات الاردافية للحديث المنفرد الداخلي وعلى نطاق واسع في مواد كتبه . إذ تتالف الصورة (Aportrait)من خمس قصص منفصلة عن بعضها من حيث الزمن ومتنوعة من حيث الاسلوب ، واغلب الفصول في (عوليس) تخضع للعوامل المحددة الخاصة بها التي تفصلها من حيث الاسلوب عن بقية الرواية وهي بالتأكيد متصلة بصيغة الشكل التي تجعلها متماسكة في وحدة مفروضة فرضاً صارماً . إلّا أنّ ما نشعر به عند قراءة الفصول ذاتها إنمّا هو تفكك قوي .

وكان (فاليري لاربو) (Valéry Larbaud)على ما يبدو ، أول من لاحظ أنَّ (جويس) كان يعمل من خلال قوائم من العبارات التي كان يضع تحتها خطأ (اويشطبها) بقلم ملون ،وفق الاحداث التي تقود اليها ،واول النقاد الكثيرين الذين قارنوا هذه الطريقة بالموزايك .

وقد وجد (أ . والتون لتز) A - Walton Litz ، في دراسة له حديثة أنَّ (جويس) بدأ بـ (عوليس) وفي ذهنه خطته العامة ثم قام بتكديس حواش في عبارات الجرائد على قطع ورق مستقلة ، سلوك الناس ، حقائق شاردة ومواد مشابهة ، ثم أدخل هذه في المسوّدات المبكرة لفصوله وهو يثخن بنسخها شيئاً فشيئاً ، معززاً الأسلوب هكذا . ولهذا الاجراء عدة مضامين ، الا انُه يبين ان جزءاً كبيراً من (عوليس) قد الف من اجزاء منفصلة من التجربة ،وهي غير متواصلة مطلقاً ،وقد أخذ (جويس) على عاتقة ملاءمتها في تصميم نسجة مسبقاً (١) .

إنَّ الخاصية المتقطعة الغامضة التي دخلت شعر (باوند) بعد عام ١٩١٢ جاءت من عدد من المصادر . فقد ذكر (پاوندا إن (فورد مادوكس فورد) Ford Madox Ford عبر عن وجهة نظره في قسم من قصائده الاولى بالاضطجاع أرضاً في كرْب ،وبان هذا علمه قيمة الاسلوب المباشر ، الدارِج المرّخم الذي فضله (فورد) . وكان (فورد) الداعية الاول لما أعتبر فيما بعد بالمذاهب التصويرية ، المعالجة الواضحة للاشياء وحذف أدوات الربط واستثمار الرغبة الطبيعية في الأمور الخارجية . وقد أشار (فورد) مرة إلى ان قائمة بالوصف الموجز للاشياء المزمع بيعها في المزاد تؤلف قراءة مقبولة ، وكان يقول في عام ١٩١٣ أن «عمل الشاعر اليوم» انما هو «وضع شيء بجانب شيء آخر»

إنَّ نصيحة (فورد) ، وقصائد (هـ ـد) - H -D و (اليوت) واقتناعة الذاتي حول الأمور الملموسة قاد (پاوند) الى نوع القصيدة التي تعتمد على تتابع صور مشحونة ، منحوتة نحتا نظيفاً ، موضوعة أمام الخيال دون ذرة من الحشو المفرط .

صورة ليثي Lethe
والحقول
مليئة بالضياء الخابت
لكن جرف
(گرى) الذهبي تحته
بحر
أقسىٰ من الصمَّان
ثائر ، لايتوقف (ص١٧)

إن اكتشاف الكتابة الصورية الصينية نقلته الى اتجاه آخر أول الامر ، إذ إنَّ قصائد (كاثي)Cathy وقد الفت عن طريق استخدام أدوات لربط الكلمات المفكّكة في نسخ فينولوساFenollosa للقصائد الصينية . إلاّ أن مقال (مسولوسا) عن الحرف الصيني كوسط للشعر وَصَفَ الكتابة الصورية على انها انعكاس غير استطرادي للحقيقة الملموسة ، فأستنتج (پاوند) أن من الافضل ترك الكلمات تصـوغ ادوات ربطها ، والكتابة الصورية ، كما رأها (فينولوسا) ، تمثيل لشيء من الطبيعة يحشر في ذاته جميع المعاني ذات العلاقة بذلك الشيء فليس مفهوماً او تجريداً يقوم بعزل المعنىٰ . وهي تنشيء علاقات مع سياقها ، ليس من خلال الربط المصطنع للنمو ، بل بارسال المعاني كالاشعاعات لترتبط بأشعاعات مشابهة من كلمات أخرىٰ ففي الشعر «الكلمة كالشمس بقرصها وجوّها المحيط بها ، إذا تتزاحم كلمات فوق كلمات وتغلق على بعضها في مظاريفها المضيئة حتى تغدو الجمل حزماً صوتية مستمرة» .

إن المتحدث في القصيدة على ضريح (پاوند) في بداية (موبرلي)Maulberly ، يسميه فيما يسميه ، بـ (كاپاينوس)Capaneus ، باستخدام السمكة كطعم فاليون شاسع بين البطل الأغريقي الذي ضربه (زيوس) بصاعقة لتفاخره ، وبين السمكة الساذجة ، والطريق الذي ينبغي ان نطرقه في الانضمام اليهما ليس واضحاً كلياً .

ولعل العنصر الذي يشتركان به الحماقة . ومثلما قال (جوبيس) في وصف العمليات الابداعية الذاتية لديه إنَّ التفاصيل تندمج فقط عندما تكون قد باتت سوية لزمن طويل ، إلّا أنَّ هذا الاندماج ، عندما يحدث فعلاً لابدَّ ان يكون شيئاً جديداً . أن مصطلح التفاصيل المتجاورة جوهري بالنسبة للأناشيد عند كل مستوي من التنظيم ،

ثم اكتيون : فيدال

فيدال . انه فيدال العجوز يتكلم

يتعثر في مشيه في الغابة

لارقعة ، ولا وميض مفقود في ضوء الشمس

الشعر المصفّر للإ لاهه

نشيد (٤) ص ١٤

فإن (أكتيون) ، الشاب الذي راى (دايانا) في حمّامها ، و (فيدال) شاعر (بروفنسال) المتجول قد مزَّقتهما كليهما كلاب الصيد في وقت كانا يحملان المظهر الخارجي للحيونات . وقد أدخل (پاوند) في القطعة الظل العميق الذي يصفه (اوفيد) عند البركة حيث استحمت الالهة . أن تأثير التجاور هذا هو نفس تأثير مبدا (هويكز) للقافية ، التباين مع التشابه ، مثلما يتم ربط كل من (أكيتون) الشاب (وفيدال) العجوز ، احدهما في لبوس إيل والاخر كالذئب ، من خلال موتهما المتشابه .

وتتبع نفس الطريقة في كل نشيد ككل ، وكل واحد يمكن ان يعتبر صورة معنوية تضع جنباً الى جنب مع مواد متشعبة كطريق لتحفيز الفكر للاشتراك في القصيدة بالتحرك مابينها . أما النشيد الثاني وهو اول نشيد منظم بهذه الطريقة فيتألق من ابتهال الى (براوننغ)Browning بخصوص قصيدته ، (سورديلو)Sordello ، وإلماع الى وصف ضوء القمر الذي يشرق على الماء للشاعر الصيني (لي پو) أو (سو ـ شو) ، ثلاثة اسطر تصف فقمة في الماء ، مقارناً إياهما بابنة الـه البحر (لير) عند الكلتيكCeltic ، قطعة تدين (هيلين) لجلبها الدمار على طروادة ، ولمحة عن اله البحر (بوسايدن)poseidon وهو يمسك بالفتاة الفانية المسماة (تايرو)Tyro ، وحكاية طويلة كيفّت بتصرف من (الاستحالة)Metamorphosis حول (باخوس)Bachus وهو يحول الملاحين الى حيوانات خلال رحلة الى (ناكسوس)Naxos لانهم لم يؤمنوا بأنّه اله ، ثم عودة قصيرة الى (سو-شو) (پوسيادون) و (تايرو) ثم وصف عام للمشهد

البحري (الهيليني) والمنظر الطبيعي . ومع أن هذه الامور تتصف باليـأس ، فهي تشترك فيما بينها في عوامل معينة عامة كالبحر ، والنساء المشاكسات المرتبطات بها ، الاستحالة ، والالهة والايمان البشري بها والشعراء . إن التنافر الظاهري يحبط اية صلات سهلة . وبدلاً من ذلك تمدُّ المعاني الغزيرة لكل عنصر من العناصر ، جذوراً عميقة في البناء التحتاني للمعنىٰ لتنشيء هناك تضاداً وعلاقات متعددة مع بعضها ، وما إن يقلب القاريء كل كسرةٍ في ذاكرته ، حتى يجد ان جانباً منها يلائم الاخر ، من خلال التشابه ،والتباين او المماثلة او اية علاقة اخرى ، وعندما يتم ترتيب الاجزاء بهذه الطريقة ، تكون النتيجة ليس بياناً قابلاً لإعادة التعبير ، بل سياقاً تم فيه التخلص من الغموض والحزم الضوئية «الجلية المستمرة» بـ (فينولوسا) .

وقد اعترض ناقد حديث على الاساليب المختلفة بـ (الارض اليباب) بقوله «فكأنه فنان يستخدم طريقة فنية في جزء من الصورة ، والطلاء اللمّاع لعصر النهضة الرفيع في الاخرىٰ» . ويأتي التعليق كأعتراض جوهري بل حتمي ايضاً على الطريقة التجريبية العامة في ترتيب الاساليب المختلفة في التشكيلات المتنافرة كما يبدو كطريق لغرض التقييم من خلال اطارها التقليدي والمشكله ، كما قد صاغها (روبرت م . آدمز)Robert M - Adams في معرض نقاشه للتقطيع المتنافر المتأتي من استخدام (جويس) للتفاصيل الحقيقية في تصميم (عوليس) ، تكمن في «أننا نفقد السيطرة على معيار للمناسبة» مالم نستطيع ان ننظر الىٰ النتاج كوحدة تعود اليها جميع عناصرها .

وكان واحد من الاهداف التجريبية خلق «معايير جديدة لنصلة بالموضوع . ومن الطرق المتبعة في تحقيق ذلك نسب عناصر العمل ليس بعضها لبعض ، بل لمنطق سائد . حيث قال باوندُ «إن الخيط الذي يمر بالثقوب في القطعة المعدنيه ..جزء ضروري لنظام التفكير» . إن الاشخاص الذين يتيهون في متاهة (دبلن) في فصل (الحجارة المتجولة)Wandering Rocks بـ (جويس) ينقطعون عن بعضهم ، وان رواياتهم مرصوفة ليس غير ، إلا انّ كوكبة النصر في نهاية المطاف تمر بهم جميعاً لتربطهم سوية في وحدة . وفي (مارينا)Marina يذكر (اليوت) اربعة انواع من الناس :

اولئك الذين يشحذون سنّ الكلب ..

اولئك الذين يتألقون بمجد الطائر الطنّان ..

اولئك الذين يجلسون في زريبة الاقتناع ..
اولئك الذين يعانون نشوة الحيوانات ..

(ص ٧٢)

وقد تبدو هذه ذات صلة فقط بالصور المجازيه للحيوان التي يشتركون بها ، لولا ان كل سطر من الاسطر ينتهي بالكلمات التي تعني الموت ، والتي تنشر حولها عروة فتشدها نحو تصميم ما . الا ان القاعدة الموحدة للصيغ الكبرى غالبا ماتكون غير مرئيه ، كامنه في عمق اكثر مما نتوقع ، او خارج النتاج ككل . وهذا يشبه لوحة تتجه فيها الأشياء بعيدة عن بعضها باتجاه الاطار ، وينظر اليها كمجموعة فقط لكونها بضمن نفس الحاشية بحيث يصبح الاطار عنصراً حاسماً للتصميم .

ان الانقطاع في الصيغ التجريبية ، مع بعض الاستثناءات التي ستناقش فيما بعد جزء من التصميم الأكبر . وبصورة عامة ، فان الأجزاء غير المتصلة في الظاهر متأثرة في الأقل بمفهوم ملمن الوحدة . وغالباً ماتكون هذه الوحدة غامضة لاسبيل اليها وعندما تبدو للعيان فان عدم اتصال الأجزاء يبقىٰ عنصراً للتأثير النهائي . وما يختبره القارىء ليس انتصار الشكل على المواد المستعصية بل بالأحرى لقاء بين الفوضىٰ والنظام المفترض الذي لا تفقد فيه الفوضىٰ اياً في حقوقها .

الاشكال القياسية

لما واجه الفنانون التجريبيون اجزاء ثقافه محطمة أخذوا بالبحث عن مبادى خيالية جديدة قادره على جمع التجارب المفككة التي قدمتها الحياة الحديثة في اشكال موحدة هادفة . وكان واحد من اكثر هذه الاشكال القياسية تأثيراً (القياس الذي اقترحه اول مره (مارينيتي) والمستقبليون) ، شكل علاقة اكثر ملائمة لعصر ديناميكي منه للمنطق او النحو .

واختلف القياس المستقبلي عن القياس التقليدي لانه انشأ صلات بين اشياء مختلفة اختلافاً واسعاً ، مستغلاً البعد والتناقض اكثر من القرب والتشابه . وقد كتب

(مارينيتي) قائلاً : «المتجانس ليس سوى الحب العميق الذي يربط بين الاشياء البعيدة التي هي مختلفة ومتناقضة في الظاهر» فلم يكن القياس بالنسبة الى (مارينيتي) مجرد اداه شعرية بل قوه رئيسية قادرة على ربط الوعي الانساني بالعالم الطبيعي جامعة كافه اجزاء الكون الى بعضها بغض النظر عن تنوعها .

وكتب ، في بيان عن وجهات نظره التي نُشرت في (الشعر والدراما) في ايلول عام ١٩١٣ ، يقول أن الكاتب المستقبلي لم يعبر فقط عن ثمله بالحياة في جيشان من اللغة المشذره ، التلغرافية (مختصرة) فحسب بل :

> كان يمتلك الى جانب قوه التعبير الغنائي ،
> فكراً مليئا بالافكار العامة ، فانه سوى يربط احساسه ، اضطراراً وفي كل لحظة ، بتلك الخاصة بالكون الذي يعرفه ويحس به ككل . ولاعطاء القيمة الحقيقية وتناسب الحياة التي قد عاشها ، فانه سيخلق شبكة هائلة من القياسات ليشمل بها العالم .

وسيحقق الكاتب حتما «اسلوباً اوركسترالياً» ممتلكاً مدى من التعبير الكوني الشامل ليس غير .

وتُحرك الاطر البنوية العظيمة للاعمال الادبية الكبيرة الحديثة بروح مشابه جداً . فهي توظف قياسات متعددة العواقب ، مبنية على الفوارق بقدر ماتستند الى اوجه الشبه لتنظيم تفاصيل واسعة التبعثر في انماط محكمة متصلة الترابط . وقد أفرد (هولم) بعض التفكير للقياس واقتنع نفسه بان الادب لم يكن مجرد نقل التجربة ، بل نشاطا مخالفاً للمنطق لاختيار القياس وتطويره . وقد لاحظ ان «تقدم اللغه انما هو امتصاص لقياسات جديدة» وذهب الى ابعد من ذلك فعرف الفكر نفسه «انه ليس سوى اكتشاف قياسات جديدة».ولم تكن الفكرة البسيطة قادرة على التعبير عنها . واحس بان احدى قيم القياس كان اطاله تأثيرها حتى يطور «احساساً بالحداثه» الذي كان مهتماً في ابداعه في اللغة . وعلى اية حال ، وفي ملاحظة موجزه توحي بان الموضوع كان يقوده بعيداً عن اصراره الاعتيادي عن الدقة ، قال : أن القياسات لم تكن كافية بحد ذاتها ، بل يجب ان توحي بعلاقة صوفية ما .

ويمكن تقسيم الانماط القياسية الموحدة التي استخدمها التجريبيون الى نوعين : العين المجردة والأطر العضويه . ونجد المادة في الاول منظمة وفق مبدأ آلي (ميكانيكي) نوعا ما ، كما هي الحال في تقسيم الفصول في (عوليس) وفق ساعات النهار والوان وأعضاء الجسم ، وهو تقسيم مرسوم حسب ترتيب مألوف . ولم يخلف (جويس) ترتيباً او خطة في (فنجانزويك) ولكن مباديء مشابهة تعمل فيها ، وقد استطاع (كلايف هارت) تركيب عدد من الجداول لها على أساس القرينة الداخلية . وللإطار أو الشكل الذي ينظم العمل بموجب قصة ما ، اسطورة ، وثيقة أو نموذجاً مشابهاً ، تأثير مختلف تماماً . وهو يضع التفاصيل حسب علاقة بعضها ببعض ، كما تفعل التراكيب لكنه قادر كذلك على توليد نظم تحويلية في خلال قوة القياس . و (عوليس) ككل قياس مقترح للنوع الذي كان يفضله (مارينتي) والمفتاح الوحيد لاصطلاحها الاول هو عنوانها . وما ان تنشأ المطابقة الهوميرية حتى تكتسب الشخصيات الطبيعية والاحداث بعداً جديداً من الأهمية فيصبح (بلوم) (اوديسوس) Odysseus ، و (مولي) بنيلوب.penelope ، وما إلى ذلك . وبنفس الطريقة فإنَّ تنظيم (الأرض اليباب) بحسب رؤيا الحياة الروحية المفصله في (الغصن الذهبي)The Golden Bough ، (ومن الطقوس الى الغرام)From Ritual to Romanc يمنح شخصيات مثل (السيدة سوسوسترك)Mme Sosostric ، (والنساء في الحانة) (والمتجول في الصحراء) ، وهذه جميعها ذات الفة مع بعضها ومع الشخصيات التاريخية المعينة . إِنَّ دورات الزمن التي تشكل جزءاً من كل من (فنجانزويك) و (الاناشيد)Cantos تعمل كبني وأطر وهي ترتب المادة بصورة متماسكة في الزمن ، لكنها تؤسس كذلك علاقات قياسية بين الناس والأحداث .

انَّ هذين النوعين من الشكل يؤثران في لغة عمل ما بطرق متعارضة ، وبقدر ما تستخدم الكلمات لصنع اتصالات مع أجزاء اخرى من العمل الأدبي ، لاقامة الايقاعات والفكرة المهيمنة المتكررة ، والتباينات المعنوية فهي تميل الى فقدان قدرتها المرجعية والروائية وتصبح تجريدات فيتراجع عنصر المعنى وتفرض اليه ما نفسَها ، ويمكن ملاحظة هذا التأثير حتى في لازمة الاغاني التقليدية ، حيث تخدم الاسطر المكررة اهدافاً بنيوية اكثر منها تعبيرية ، ويؤكد ذلك في البناء المجزأ للأعمال التجريبية حيث غالبا ما تكون القرينة اللازمة لفهم ماتستطيع الكلمات إيصاله

مفقوداً . إنَّ فصل «الصخور الضالة» لهو مثال جيد لهذا النوع من التركيب بصورة خاصة فهو يتألف من حوادث منفصلة حيث تقحم تفاصيل شاردة بصورة عشوائية من حدث الى حوادث أخرى لإنشاء التزامن الى جانب علاقات أخرى ، وهكذا فبينما يتهيأ (بويلان) للقائه مع (مولي) بشراء فاكهة من دكان ، تظهر جملة تتطلع الى تعليل حكاية (بلوم) وهو يفتش في كشك للكتب: «كان شخص قاتم المظهر يتفحص الكتب على عربة بائع متجول» (ص٢٣٢) . وبينما يُرى (ند لامبرت)Ned Lam bert احد الأساقفة الزائرين غرفة تاريخية تحت الأرض فثمة تلميح الى العاشقين اللذين رآهما (الأب كونمي) خارجين من حقل في الحدث الاول:«فكت الفتاة الشابة ، بطيئة الاهتمام ، من تنورتها الخفيفة غصنا متعلقا» (ص٢٣١) والجملة «وانقذف القرص في النقرة (الخدود) ، ترجّرج برهة ، توقف ثم رمقهم : ستة» (ص٢٢٩) غير مفهومة اطلاقاً ، حتى تظهر ثانية في صيغة مختلفة قليلاً ، اثناء عرض (توم روجفورد)Tom Roch ford للماكنة التي اخترعها لإذاعة فصول عرض هزلي : فالقطع هذه لاتقوم بوظيفة الاتصال بل بوظيفة ربط الأحداث التي لولا ذا مامتّت لبعضها بصلة .

أما الأطر العضوية فتميل إلى مضاعفة القدرة التعبيرية للغة أو معاني الكلمات الفردية وتمديدها . فوصف الصحراء في (الأرض اليباب) «مامن ماء هنا بل صخور» ، يكتسب بوضوح معنى رمزياً عاماً إضافة إلى تأثيره الوصفي لأنهُ جزء لنموذج الموت والبعث والأسطر التالية من نشيد رقم ٣٠ Canto XXX

جالسة هناك

اعين ميتة

شعر ميت تحت التاج

والملك هناك بجانبها ولما يزال شاباً مفعمة بالحيوية ، إلا أنَّ معناها الحقيقي لايبرز إلا عندما ترى بضمن إطار القصة التي تشير اليها . إنها تصف المشهد الذي أمر ملك البرتغال الشاب بيدرو)pedro بنبش جسد الفتاة التي تزوجها عندما كان أميراً والتي اغتالها والده ، وتوجها كملكته ، حيث ذكر القتل في سطر واحد فقط في النشيد (٣)Canto III وتقدم هذا التفسير لتتويج الموت الان عبارة الثيمةthematic phrase «الوقت هو الشر» ويظهر في نشيد يرفض «الشفقة» . إن فعل الملك يأخذ مكانته كمحاولة عديمة الجدوى لمقاومة الزمن كنمطه في التجديد والولادة الجديدة ،

والذي يشكل ثيمة اساسية للأناشيد . وتكتسب الكلمات الملموسة والموضـوعية ، بضمن هذا السياق ، لوصف (باوند) مسحة معقدة ، حيث تحمل «اعين ميته» «شعر ميت» صورة للموت تصبح اكثر ترويعاً بمحاولتها تزيين الحياة ، حيث هناك شعور بأنّه «مازال شابا» سابقة لموت الملك ، وهذا مدلول يقلب معناه الحرفي بصورة عجيبة .

وتختلف الصيغ التجريبية عن التراكيب التقليدية التوحيدية بطرق متعددة . فهي عادة اعتباطية ، لا صلة معينة لها بالموضوع . واغلبها جامدة بصورة غير مفهومة ، كما إن رتابتها الالية تجعلها تبدو غير متناسبة مع المدىٰ المنتشر للمواد التي يفترض ان تنظمها . وليس هناك الا التنظيمات العددية وحدها التي تبرز علىٰ نحو غير متوقع . ولكل من الرباعيات الاربع Four Quartets حركاتها الخمس . فـ (يقظة فنجانز) والأناشيد مبنيتان علىٰ التقسيمات الثلاثية للزمن وتعكس الاجزاء الثمانية عشر من فصل «الصخور الضالة» الفصول الثمانية عشر لـ «عوليس» ، كما إن اغلب بنية (يقظه فنجانز) تعتمد علىٰ المجاميع العددية . وهناك اثنا عشر تلميذا والغاز ، ومحلفّون وأربعة قضاة ، ومؤرخو ايرلندا وانجيليون واعمدة سرير ، وكل واحدة من الكلمات العاصفة تتألف من مائة حرف تماما (عدا الاخيرة لها مائة وواحد) . كما انَّ هناك مجاميع ثنائية douhlets وثلاثية triads متعددة تتلأم مع بعضها . وتمارس الأنماط التجريدية ومادة العمل الأدبي هذه تأثيرات ابداعية متبادلة علىٰ بعضها . وتظهـر الانماط شذوذا عضوياً اذا تتبنىٰ احياناً تركيبات الموضوع ، وتؤدي كذلك إلىٰ شطط في الترتيب التي تعترض سبيل الواقعية والمصداقية .

وقد فضل المحدثون صيغاً غير ، مرئية ورغم اشـارات متفرقـة ، فانَّ التـركيب يفترض ان يكون حدسيا اكثر منه مدركاً عن قصد ، بحيث يمكن الشعور بأن الفصول المختلفة من (عوليس) ، على سبيل المثـال ، تشير إلى أعضـاء الجسم ، والالوان ، وفنون مختلفة ، حتىٰ لو كان القارىء غير واع . بخطة (جويس) . ان الصيغ التقليدية كالملحمة والمسرحية تظهر نفسها علىٰ انها طبيعية منمّطة ، يبدو ان قرار (جويس) بان يجعـل كل فصـل من فصول (عـوليس) يمثل واحـداً من الفنون ، وتبني (هـارت كرين) Hart Grane لـ (جسر بروكلبي) رمزاً موحداً للجسر ، واستخدام (اليوت) للصيغ الموسيقية في (الرباعيات الأربع) تعود الىٰ انماط مستنبطة من قبل الانسان . ويتال لنا انّ الانجازات البشرية تحتوي كذلك على منابع الديمومة .

وقد صممت أكثر الصيغ التجريبية طموحاً عوالم صغيرة ، نظائر مصغرة للكون . وهي مرتبة لاستنزاف فضاء الصيغة التي تمت تخيلها بها ، بحيث يمكن وضع كل شيء وتفسيره . وقد اتخذ (جويس) من (عوليس) بطلا لانه كان رجلاً كاملاً . وكان قد ادىٰ وظائف الزوج ، الاب الابن ، الىٰ اخره . وقال في رسالة إلىٰ الانسة (ويفر) ، إن روايته كانت تهدف إلىٰ ان تكون موسوعية ، سجل للحياة البشرية برمتها . وميول (باوند) الكونية واضحة في بداية عمله بالذات . ففي سلسلة مقالاته المكتوبة لمجلة «العصر الجديد»New Age الموسومة «انني اجمع اعضاء ،وسيرس»Osiris قال «انَّ نفس كلّ إنسان مؤلفة من جميع العناصر في الكون ...» والفن تعبير عن نفس الفنان كسجل للروح البشرية . وتحاول الأناشيد ملء هذا السجل بتفحص مظهر افكاره في أنواع الزمن الثلاث ، الاسطوري ، التاريخي والحاضر . كما أنَّ نمط الموت والقيامة الذي تبناه (إليوت) من «الغصن الذهبي» لاستخدامه في «الأرض اليباب» لهو كذلك تفسير وحدوي للحياة البشرية ، صورة للجميع ، وقد تعامل (جويس) مع المكان والزمان ففصل «ايتاكا» يبدأ بوضع «ستيفن» و «بلوم» في علاقة مع محيطهما ، «شرعا متحديّن معاً في خطوة المشي الاعتيادية من منطقة (ببرسفورد)Beresford واتبعا الشوارع المسماة بحسب الترتيب شارع (كاردنر السفلي) ، وشارع (كاردنر الاوسط) ، وساعة (مونتجوي) ، غرباً» ، (ص٦٦٦) وينتهي بربطهما بأبعد النقاط التي يمكن إدراكها في الكون ، النجوم في سماء الليل التي يريانها عندما يخرجان الىٰ الحديقة كي يتبوّلا .

ويقول (اوكتافيو باز)Octavio paz في (اولاد الوحل)Children of the Mire ، انَّ القياس من الناحية التقليدية ، يستخدم اوجه التشابه بين الاشياء لحملنا علىٰ القبول باختلافاتها ، لكنه يجابه في الفترة الحديثة القوة المضادة المتأتية من السخرية ، التي ستنزف منه قوتها الموحدة ، وهذا التأثير مركزي للتصور المستقبلي والدادا وي ويجد (باز) ان النزاع المبّرح بين السخرية والقياس بارز بصورة خاصة بين المحدثين الانكليز والامريكيين حيث تتحول قياسات مرادفات الامور الدنيوية والمعادلات السرية الىٰ قلب ساخر وثمه سابقة مهمة لهذا التأثير في أعمال (لويس كارول) التي هي تجريبية خالصة في بنيانها . كما هي الحال في عدة أشياء اخرىٰ ، اذ إن «اليس» في (بلاد العجائب) كما نتذكر هي لعبة ورق ، و (خلال المراة) هي لعبة

الشطرنج وكلتاهما مرتبتان في صـورة أحلام من اجـل ان يكون هنـاك تفاعـل بين مجموعتين من القواعد احداهما عقلانية والأخرىٰ لاعقلانية وتعرض الألعاب التفكير المنظم ، بيد ان الحماقة التي تقدمها الأوراق المختلفة والقطع في اعتقاد ذاتها إنها حقيقية تفضح عدم كفاءة محاولات كهذه جميعاً في فرض تركيب ما علىٰ الواقع ، بما في ذلك تركيب اكثر الألعاب تعقيداً ، ألا وهو اللغة ، ان مبدأ قابلية الابدال (الذي ربما استقاه (كارول) من أنواع متعددة من حب الفضول الريـاضي والعلمي) في (خلال المرآة) يظهر امكانات عظيمـة لتأثـيرات ساخـرة كما هي الحـال في اصرار (الملكة البيضـاء)The White Queen علىٰ وجوب أن تأتي العقوبة اولا ثم المحاكمة بعد ذلك.

ان القياسات من هذا النوع ، عندما ترىٰ قابلة للإبدال ، كتلك التي بين (مولي) و (بلوم) و (كاليبسو) من ناحية و (پنيلوب) من الناحية الأخرىٰ ، وبين سقوط (فنجانز) من سلمة و «السقوط» الأصلي لا تجمع بين شروط الموازنة . بل لهما تأثير رفع أحد وتصغير الأخر في نفس الوقت علىٰ نحو ساخر . ومثلما يتيح التفاوت بين ماهو تافه وبطولي في الملاحم الساخرة ، الوصول إلىٰ نوع معين من البلاغة الهيجائية ، فانَّ عدم التناسب بين الموازنات المستخدمة من قبل الكتاب المحدثين يفتح المجال الىٰ منـابع تعبيرية جديدة ، بجعل كل فرد من الزوج يعلق علىٰ الاخر ، والتأثيرات المتحققة علىٰ أية حال ، ليست دائماً ساخرة ولا حتى خاصة . ان التـواجدات الخلفيـة للجحيم في الانـاشيد ١٤ و١٥ ، وأسطـورة «الغصن الذهبي» في (الأرض اليبـاب) والتعاقب الزمني الڤيكونيviconian في (يقظة فنجانز) وفكرة (هاملت) في (عوليس) تفرض في كل حالة ، مجموعة خصبة ومتنوعة من العلاقات .

وتستخدم (الأرض اليباب) حفنة من الانماط البسيطة نسبياً . والحركة العامة للقصيدة من صحراء العقم الروحي باتجاه الخلاص الموعود من قبـل الرعـد تتبع تعاقب الموت والقيامة الموصوفين في (الغصن الذهبي) والنموذج الاصلي ذو العلاقة باسطورة (النشدان)Quest Legend كما يوصف في «من الطقوس الى الرومانس» يعطي رموزه الاساسية ، لكنه ليس ذا تأثير قوي كصيفه سائدة . وعلى اية حال فان (الأرض اليباب) من حيث الأساس ليست قصيدة تغير او حركة ، بل تكشف بالاحرى نمطاً ثابتـاً من العلاقـات الانسانيـة كما تشـير الىٰ ذلك مـلاحظة (اليـوت) : «إن (تيريزياس) مع كونه مجرد متفرج وليس «شخصية» بالتأكيد فهو أهم شخصية . في

القصيدة ، اذ يوحد بقية القصيدة . ومثلما يذوب التاجر الأعور بائع عنب الثعلب ليتحول الى بحار فينيقي ، وليس الاخير متميزاً كلياً عن (فرد يناند أميرنابولي) ، فكذلك النساء كلهن إمرأة واحدة ويلتقي الجنسان في (تيريزياس) ، وان ما تراه في الحقيقة أنما هو جوهر القصيدة (ص٥٢) ويشار هنا الى عنصرين موحدين . إن الأحداث المنفصلة هي رؤى او افكار (تيريزياس العمياء) . وهذه تكون نوعاً من الحديث المنفرد الداخلي وان الاشخاص ، كما في تعليق (جويس) حول فصول (عوليس) نظائر او مفاهيم لكيان واحد . وقد استخرج (كلينت بروكس)Cleanth Brooks مضامين ملاحظة (اليوت) في مقال حاسم ، جامعاً الشخصيات في نموذج اصلي واحد ، الى جانب الرموز الموازنة التي تكشف سخرية القصيدة وتطابقاتها . ويقول (بروكس) «ان تعقيد التجربة لايحل عن طريق القوة الظاهرة المفروضة عليها من الخطة المقررة مسبقاً» . ان تأثير الخطة على لغة القصيدة هو تعميق الزخم الدلالي لكل كلمة وصورة . وان مضامين الاطر المتعددة الى جانب المواضيع العديدة المنسوجة في القصيدة من أعمال اخرى تنتج رجة ثابتة للمعاني .

ان تعليقات المدام سوسوسرس حول أوراق اللعبTarot ((قالت ، «هاهي» ورقتك ، البحار الفينيقي الغريق ...» على سبيل المثال تعطي بعدا مهما بالحضور الخلفي لـ «من الطقوس الى الرومانس» التي تصف رموز اوراق اللعب لـ Tarot كرموز خصب ذات منشأ قديم ، كما ان الدوائر المقترحة من قبل (فريزر) تجعلها تصرّح ، «أرى حشوداً من الناس تتمشىٰ في حلقة ، رؤيا تاريخ كوني ، وكذلك تمكن الأطر (اليوت) من ممارسة (التجاور)juxtaposition . وهو يستطيع الحركة دون مراحل الانتقال من التحية القائمة للربيع الذي يفتتح القصيدة الى حديث (ماري) إلى المشهد في الصحراء ، ثم الاغنية من (تريستان) و (ايسولد)Tristan and Isolde ، ثم المشهد في حديقه الزنابق ، وقد كتب كل واحد من هذه باسلوب مختلف بشكل ملحوظ ، مستغلاً التباين والتطابق الذي يبرز الى السطح . وهذه الاجزاء لاعلاقة لها بعضها ببعض ، إلا أن معانيها تتقارب في علاقتها بعصر العقم ، الذي يرمز اليه بموت أومرض اله فريزر .

لم يكن عند (باوند) سوىٰ قليل من الرغبة في الأبعاد الكبرىٰ للعمل الأدبي حتىٰ انه اكد ذات مرة ان «الشكل الكبير ليس مكيدة ارسطية » . ومع ذلك فان الأناشيد تجسّد عدداً من مفاهيم الشكل ، اكثرها جوهراً تلك التي تعود لفترة (باوند) الدوامية vorticist ، والىٰ زمن صداقته مع (كوديير برزسكا) و (وندهام لويس) حين ابتكر صورة للطاقة الشكلية ذاتها . ففي مقال نشر في عام ١٩١٣ ، لاحظ (باوند) أنَّ المغناطيس الذي يلمس قعر صحن يحتوي علىٰ برادة حديد سيحرك البرادة علىٰ نمط دائري واعتبر هذا دليلا علىٰ ان الطاقة غير المرئية ، شأنها في ذلك شأن الذكاء ، يمكن أن تخلق من الفوضىٰ نظاما ، وأن النظام الذي ينبثق يبين بدوره او (يعبر) عن القوة المنظمة . وكثيراً ماعاد «باوند» الىٰ هذه الصورة ، ولكنها ترد بصورة رئيسة في النشيد ٧٤ ، حيث يسمي ماء نافورة (فيرلين) «سمة من سمات الفكر لأنّه» صاف وينبثق باطراد ثم يقدم صورا مشابهة لذلك :

أرايت الوردة في غبار الفولاذ

(او الريش الناعم للوز العراقي ابداً؟)

هكذا هو الحافز ، خفيفاً ، وهكذا تنظم التويجات السوداء للفولاذ نحن الذين قد مررنا فوق ليثي Lethe وقريب من ذلك صورة الدوامة ، وهي صورة استنبطها (كوديير برزسكا) وحورها (باوند) لتخدم كفكرة مركزية للحركة الدوامية .

فقد كانت الدوامة Vortex بالنسبة الىٰ (كودير) مركزاً للطاقة تمتد من شخص ما إلىٰ مدينة او ثقافه ، وكالنحت ، فقد اناط أهمية لكل جزء من تركيبها ، مطابقاً احديدابها بالبلوغ ، وراسها بالوحدة ، ودورانها بالاستقرار ، وهي خاصية تفتقر اليها الكرة غير المستقرة . ولعل اهم من ذلك انها سبيل مستقل للطاقة ، قادرة علىٰ شق طريقها دوراناً خلال أي نوع من المادة . وفي مقالة المرسوم «عصر النهضة» في عام ١٩١٤ يقبل (باوند) فكرة الدوامة لـ (كودير) كمركز ثقافي يجمع ويولد طاقات خلاقة . بيد انها تصبح خلقاً للصورة في الحركة الدوامية التي ظهرت فيما بعد في نفس السنة ، ومجاز يجعل «الشكل يأتي الىٰ الوجود» مثلما تفعل معادلات الهندسة

التحليلية ، مستقلاً عن المحتوىٰ المعين . وهي ليست فكرة بل «عقدة مشعة او عنقود ، انها ما استطيع ويجب علي بحكم الضرورة ان اسميه (دوامة) ومنها ومن خلالها والى داخلها تندفع الأفكار باستمرار» .

وللوردة في الغبار الفولاذي والدوامة علاقة كبيرة مع شكل وغموض الاناشيد . ونرىٰ في كل نشيد عدداً من النتف التي جمعت سوية بطريقة توحي بنقطه معينة واحدة من التقارب ، ومع ذلك فانَّ نقطة الالتقاء هذه غير مرئية ، مثل المغناطيس تحت الصحن ، او القوى التي تقرر شكل الدوامة . وقد لاحظ (هيوكنر)Hugh Kenner انه من الصعب مناقشة تنظيم الاناشيد دون استخدام «الصورة الكهرومغناطيسية» وان احد الفصول من كتابة الاول عن (پاوند) يحمل عنوان «مجالات القوىٰ» . ويؤكد (كنر) في معرض وصفه للمستويات المتعددة التي تتفاعل عندها عناصر الأناشيد مع بعضها حقيقة ان المجاميع «غير قابلة للصياغة بضمن المفاهيم الفكرية» . ان انماط النتف المجمعة لا تشكل بواسطة النتف ذاتها ، بل بطاقات عملية التنظيم التي تتجلىٰ من خلالها .

وثمة تركيب ثالث في الأناشيد له صلة بخاصّة كقصيدة تاريخية ، ومع تفسيرها للزمن . وقد أظهر (پاوند) يوما لـ (پنس) صورة لفن التصوير بالألوان المائية علىٰ الجص لـ (كوزيموتورا) و (فرانسكوديل كولا) في قاعة (مونش) في (پالازوشيفانوبا) في (فيريرا) ، موضحاً إن الأناشيد منظمة بطريقة مشابهة ، واللغة الجصية مقسمة عمودياً حسب الاشهر ، لتقسم كل صورة عمودية الى ثلاثة اجزاء افقية . ويبين) الجزء الاعلى انتصارات اله مناسب للشهر ، والجزء الثاني الأشكال البرجية الثلاثة التي تعود اليها والجزء الاسفل ، الاحداث المعاصرة ، بعضها يقع في وحول (الپالازو) ذاته . وقد قال (پاوند) ان الأناشيد ، ايضاً قد تحتوي مواد من الانموذج الأصلي كتلك التي في الشريط العلوي من الالواح الجصية ، المتكررة منها ، المقابلة للأشكال البرجية ، والدنيوية ، واليومية،كتلك التي في الجزء السفلي . وهكذا فان مزيج الاسطورة والتاريخ والمواد الشخصية أو المواد الدارجة في الأناشيد ، تعبير لهذا الجانب من تركيب . القصيدة او تنضيد للأنواع الثلاثة للوقت .

ولهذه الأشكال المجردة علاقة وثيقة الصلة بالطريقة التي تحقق بها لغة الاناشيد المعنىٰ . فان المعاني تخضع لتحويلات بسيطة أزاء خلفية تركيب تمثيلي أوقياسي . أي

ان (بلوم) في «عوليس» هو «اود يسيوس»Odysseus ، وستيفن هو (تيليما غوس)Telemachus . وثمة نقطة أو نقطتان حيث يصبح احدهما الآخر . وتؤدي هذه الطريقة الى تعقيدات لاتصدق في «يقظة فنجنز» ، حيث تكون كل شخصية نموذجاً اصلياً لعدة شخصيات ، ولكن المبدأ في كلتا الحالتين واحد . وعلى اية حال ، فان المصطلح الخاص ، بضمن الأناشيد يجب ان يجد تفسيره جانبياً أكثر منه في العمق ، وان صلته بباقي التركيب اقل احتمالاً من أن يكون تماثلاً مع شيء آخر غير افتراض موقع ضمن التصميم . ويمكن إظهار الفكرة خلال الدوامة التالية او حلقة برادة الفولاذ :

يود الاب هنري جاكس التحدث مع سنين ، على روكو ، جبل روكو بين
الصخر واشجار الارز
بولهوناك ،
مثلما اقام كايجس الوليمة في طبق تراسيان ،
كابيستان تيريوس
انه قلب كابيستان في الصحن
فيدال او إيكسباتان على البرج المنصب . إيكباتان
تضطجع عروس الآلهة
تضطجع الى الأبد ، منتظرة المطر الذهبي

إن عناصر هذه القطعة هي : الأب (جاكس) ، اليسوعي الفرنسي الذي تمنى التحدث مع ارواح الطبيعة الصينية على جبل (روكّو) ، (بولهوناك) ، (بوكنياك) ، النبيل الفرنسي الذي غازل زوجته نيابة عن شاعر غنائي مغنياً الأبيات التي كان الشاعر قد كتبها للمناسبة ، (كايجس) الاغريقي الذي طلب اليه الملك مراقبة ملكته وهي تتعرى ، ولكن الملكة قبضت عليه واجبرته على قتل الزوج الخائن والزواج منها ؛ (كابيستان) ، الشاعر الغنائي من القرن الثاني عشر ، عاشق زوجة أحد النبلاء الذي قتل واطعم لها ، و (ثيريوس) غاوي (فيلوميلا) قتلت زوجته الغيورة (بروكسني) وقدمت لحمه له في وليمة وحشية وبين القوى التي تغلف هذه النتف في دوامة واحدة ـ ماعدا الواضحة منها مثل القوادة وأكل لحم البشر ـ فكرة التضحية التي

تتضمن اليسوعي الذي كان يرغب في قبول آلهة ديانة منافسة والأم التي اغتالت ابنها لكي تنقم من زوجها الخائن . وثمة عنصر أخر هو القيمة الانسانية ، فاغلب الأشخاص المذكورين موهوبون صالحون ، وفي (النشيد ٨٨) يوصف الأب (جاكس) وكان يتحدث فعلاً الى (سبنبن) ، بحيث يقر بأخلاصه .

ومن الناحية الأخرىٰ ثمة ، قوة طرد مركزي تجهز باتصالات مع مواضيع أخرىٰ من الأناشيد كتلك الخاصة بالخداع أو خداع الذات . وقبل القطعة المقتبسة تماما ، نكون قد أُخبرنا بأن «ما من ريح ريح الملك» وان السلطان الوقتي -سواء سلطان الملوك أو سلطان الذهب - لايستطيع أمر قوي الطبيعة سواء كانت رياح أو الهة - وبعدها تماماً يرد ذكر كاهنة (إيكباتان) ، وهي مثل (داني) إنتظرت الزيارة الذهبية لآله مضطجعة على قمة البرج الداخلي المطلي بالذهب للمدينة الفاضلة ، ولكن الانسان الفاني لاسلطان له على الآلهة لذا فقد إنتظرت سدىٰ ومع ذلك تطالب قلب (كابيستان) على الطبق وهي تضطجع في البرج ، إن هذا الموتيف الخادع نجده في قصص (كايجي)Gyges (فيسكونت بولهوناك) ، وربما في قصة الأب (حاك) الذي نشر كذلك زيارة الهية في مكان عالٍ . إن هذه القصص تتصل مع بعضها بدلاً من أن تتطابق ، «رغم إن العلاقات تبدو غير قابلة للصياغة بحسب المفاهيم الأدراكية» . ويؤكد هذا التركيب المعنىٰ الذي يمتلكه كل عنصر بالنسبة للآخر ، ويصبح كل واحد مفهوماً - وان لم يكن قابلاً ربما على الشرح بضمن حلقة الدوامة أو الورد في غبار الفولاذ ، كرسم مثل نقش في نموذج . وتدور الدوامة أسرع ونحن نلاحظ علاقات أخرى ممكنة لاسيما الصلة بثيمات ،خرى نجدها في الأناشيد .

ويبدو ان طاقة الدوامة من القوة مايكفي لتغلغلها في المواد وتغييرها ، فلم يكن (كايجس) هو الذي أقام وليمة على (طبق تراسيان) بل (بروكني) زوجة (تيريوس) الناقمة . ان التفصيل في المزاح يزركش القصتين والتأكيد الذي تعرضه القطعة لايمكن ان يختزل الى فكرة منفردة إلا إن ذلك لايعني أنه غير مفهوم . فهو يتطابق مع (المشعب المكثف)intensive manifold نموذج (بيركسون) للحقيقة «الذي تتداخل اجزاؤه بطريقة لايمكن معها فصلها أو تحليلها» ، وهو يشكل وحدة تفهم حدسياً كعنقود لتحويل علاقات متعددة مجموعة جنباً الى جنب باقتناع محسوس إحساساً

قوياً ولكن غير قابل للتحديد تماماً . وقد اشار (هوبكنز) في دفاعه عن غرق (دوجلاند)The Wreck of Dutchland لـ (بردجز) الذي كان قد تذمر من انها غامضة الى انه قرأها دون الاصرار على الفهم التام ، قائلاً إنه غالباً ماكان يقرا الشعر كذلك «فالمرء يتمتع احياناً ويعجب بذات الأسطر التي لايستطيع فهمها ..» وذهب الى أن هذا الاحتمال كان متوافقاً مع طبيعة الشعر التي كانت مثاراً للتأمل برغبة وراء معناها . وكتب قائلاً «إن بعض المادة والمعنى ضروري له ولكن بصفه عنصر ضروري فقط لدعم الشكل الذي يتأمل فيه وتوظيفه لأجل ذاته» .

وقد نشأت فكرة (عوليس) بهذا الشكل ، نموذجاً معقداً يبحث عن المادة اللازمة لاكسائه . ولولا أن (جويس) قد قرر أن يكتب روايته كنظير لـ (اوديسا) وربط كل فصل بساعة من النهار ، لون ، وقت ، عضو في الجسم وما الى ذلك ، لكانت قد انقلبت «عوليس» الى قصة قصيرة لـ (أهالي دبلن) . فلقد بات هناك دائماً قدر معين من عدم الرضا بهذه المجموعة من الأدوات التنظيمية مع انها تخدم بصفة إطار لتمديد الرواية الى أبعادها الكاملة ، ودرع لمسك أجزائها في أماكنها وبصورة عامة ، فأن نماذج الشبه بملحمة (هوميروس) قد تعاملت برفق أكثر . وقد اعتقد (اليوت) أن (جويس) في صياغته لروايته وفق (اوديسا) ، أظهر كيف أنه في مقدور الخرافة البقاء في العالم الحديث ، وقد رأى (س . ل . كولد برج) في التوافقات المتعاقبة والتشعبات بين العالم الدنيوي لدى (بلوم) والعالم البطولي المفترض لاوديسا الأداة الكونية التي هي واحدة من المصادر الهادئة ، الوجه الساخر للرؤيا التي تؤثر بها الرواية على الحالة البشرية .

بيد أن التأثيرات الأكثر اعتباطية والمفصلة للصيغ التي تنقل اللغة خارج القنوات العادية بطرق عنيفة مشوشة ، أصعب بعض الشيء على التبرير ـ إن سلسلة العبارات غير المفهومة التي تفتتح فصل «السيرانات» موجودة لأن فن الفصل هو الموسيقى ، وهي تقابل المقدمة التي تمهد لانغام قطعة موسيقية . وأسماء الأشخاص الحاضرين ، (ليدول)Lidwel (ديدالوس)Dedalus (كولي)Cowley (كيرنان)Kernan و(دولارد)Dollard مختزلة الى لـ Lid ، دي De ، كاو Cow ، كير Ker ، ودول Doll بتأثير مرخَّم وغالباً مايعكس او يكرر ترتيب الكلمات كما هو الحال في الأنماط الموسيقية ، وثمة مِحاكاة لما يحدث للكلمات في اداء الغناء :

لم تصدق الآنسة دوس ، الآنسة ليديا ،

لم تصدق الانسة كندي ، مينا : جورج
لدويل ، كلا : الآنسة دولم تفعل : الاول ،
الأول الرجل ذو الصهريج : صدقن
كلا ، كلا ، لم تفعل ، آنسة ليد ليدياول :
الصهريج. ص٢٨٧

أما فصل «اللسترو يگونين Lestrygonian فمملوء بالتورية عن الغذاء ، لأنه يحدث أثناء وقت الغذاء ، ويسمى (بك موليگان)Buck Mulligan (بك)Puck ، في (سيللا)Scylla و(چاريبدس)Choorybdis لان الفصل يدور حول (شكسبير) وفنه البلاغي الذي يحتوي على تورية . وتروي (إيثاكا)Ithaca قصتها خلال أسئلة واجوبة حقيقية على نحو غير معقول . و (يومايوس)Eumaeusالنَسيج هائم لايحتمل في محاكاة الحكاية القديمة . هذه هي وسائل (جويس) المألوفة في استخدام نشط في كل صفحة ، وقد شعر اغلب النقاد بأنها مقصودة جداً أو انها غير منسجمة مع نسيج الرواية ، ولا تمنح اكثر من بعد فكري . الآ ان (جويس) أخبر (فرانك يدجن) أنه استخدمها (.. لأنني أريد أن يفهم القارىء دائماً من خلال الايحاء أكثر منه من البيان المباشر) . ويبدو أنه قد بات يعمل بحسب مبدأ صاغه هوبكنز (الذي ماكان بمقدوره طبعاً ان يعرفه):

كلما كان التنظيم متحققاً في شيء ما كعمل فني ،
ازداد الشكل توغلاً ، وكلما أثار الانشغال
الفكري المادة ، ازدادت الحاجة الى الجهد
في التخوف ، وازدادت قوة المقارنة والقدرة
على تلقي ذلك التركيب .. لكل الانطباعات
التي تعطينا الوحدة مع الميل الفكري الذي تحمله .

وقد بين (لتــز) ، كما نتــذكر ان (جـويس) راجع (عـوليس) فأدخـل تلميحات موضوعية وفكرية وتطابقات مأخوذه من ملاحظات في مسوداتــه المبكرة ممــا جعل الحكاية تشترك بصورة أكمل في التصميم المرسوم من قبل الصيغ وهو يصنف هذا آلياً تماماً ، الا «ان التنظيم المتحقق» حسب تعبير (هوبكنز) سينقذ ويكسو الموضــوع بالشكل . إنه إجراء من أجل دمج الشكل السائد في النسيج الموضعي بجعله ينفذ في

كل خيط وكأنه صيغة بحيث يحس به باستمرار ولو دون وعي .

وتحمل هذه العملية محملاً أبعد في «يقظة فنجانز» حيث يتحد «المضمون» و «الشكل» خلال الكلمات ذاتها . إن العقل الحالم الذي يروي «يقظة فنجانز» يهضم الاشخاص وأحداث الحياة المتيقظة مع نماذج أصلية . وثمة شخصيات ومواقف لاتحصىٰ تتراوح بين تلك التي تتصل بحياة (جويس) ذاته والتاريخ والأسطورة مركبة بعضها على بعض ، تمشياً مع الأطر التي تتحكم بالرواية . وقد شبهها (جيمس أثرتن) بالصورة الفوتوغرافية التي رآها مرّة وجمعت صور آلاف النساء ، في حين قال (و . اي . ثومبسن) وكأن الفصول الثانية عشر من فصل «الصخور الضالة» من «عوليس» قد رويت مرة واحدة . وينسج الحلم نموذجاً لأسلوب يمكن ان يشير في آن واحد الى شواهد توضيحية متعددة لنموذج رمزي . وقد استشهد (أثرتون) بقطعة من محاورة (ادجار كونيت) لـ (فيكو) التي تصف حافزاً ملائماً لهذا المفهوم من (يقظة فنجانز) مؤكداً على اساسها النفسي .

> «التاريخ منعكس ومنقوش في أعماق أنفسنا على نحو يجد معه ، من هو حساس بحق لحركاته الباطنية ، سلسلة القرون بأكملها وكأنها ملفوفة في كفن من افكاره .. لقد ادركت اول الأمر ، العدد اللامتناهي تقريباً من الكائنات من امثالي الذين سبقوني ...»

إن نزوع (جويس) الى رؤية التجارب الفردية ، حتى تلك المتعلقة بحياته الخاصة ، كأمثلة للأنماط المتكررة لامر ظاهر . في فصل (سكيللا وجاريبدس) من (عوليس) حيث تعامل علاقات الأب والابن لـ (ستيفن) ، (هاملت) و(شكسبير) ذاته كنظائر للتعاقب الرسولي Apostolic . وتتخذ هذه الطريقة ابعاداً اكثر من «يقظة فنجانز» حيث يذيب الحلم هناك الفوارق المنطقية ، وترتبط الشخصيات والأحداث مع بعضها من خلال جميع انواع الأنماط الاعتباطية الوهمية . وهذه العلاقات مرنة على نحو سيء الصيت بحيث يمكن أن تصبح الموازنات امتداداً ، والافراد ازواجاً والآباء أبناء ، وهكذا . والمواد التي تستخدم للخداع في هذه اللعبة ذات العلاقات المتبادلة مشتقة من المدى غير المحدد على مايبدو من المصادر ، بما في ذلك حياة (جويس) كتبه المبكرة ،

اعمال الاصدقاء ، المعارف والمنافسون الأغاني الشعبية ، التاريخ الحديث ، الماضي السحيق وكل ماكتب .

وتدخل عند أقصىٰ طرف ، مواضع شخصية كتلك المتعلقة بمغازلة (جويس) لـ (نورا) . وكان اسم المكان الذي التقىٰ فيه الاثنان أول مرة ، فندق (فن)Finn's Hotel ، وثيق العلاقة باحدى الشخصيات الخلفية الرئيسة للكتاب ، العملاق الايرلندي الأسطوري (فن ماكول)Finn Macool . فلم يكن بمقدور (جويس) اهماله ، لكنه متنكر بصيغة (فنزهوت)Finn's Hot ص ٤٢٠ . ومن الناحية الاخرىٰ استخدم جويس مواضع بعيدة عنه وعائلة (ايروكر)Earwicker ، مثل نظرية (اينشتاين) ، وكتاب الأموات المصريEgyptian Book of the Dead . وتختفي فروقات الزمن والمكان والأشخاص ، بحيث تدفن حوادث القصة في حشد من النظائر ..

عند امكان تمييز القصة الأصلية ـ من اسطورة (ترستترام وايزيولت) الى الف ليلة وليلة ، و (الس في أرض العجائب) و (القرآن الكريم) رواية (فانو) Le Fanu «البيت بجانب فناء الكنيسة» وعشرات من المصادر الأخرىٰ التي يسلط عليها المستر (أثرتون) الاضواء . اما الشخصيات الفردية فتقصم ، تعمّم ، تضعّف تثنّىٰ مع شخصيات تاريخية ، تمزج مع اعضاء آخرين من عوائلهم وتندمج مع خصائص المناظر الطبيعية وتخضع لكل نوع من التحولات التصويرية . وتحل الفروق ، بل التناقضات ، فغالباً مايحدث الخلط بين الأخوين (شيم) و (شاون)Shem and Shaun ونظائرهما المتعددين ، ويستخدم أحدهما محل الآخر ، فليس لهذه العلاقات مكان في المنطق او التقليد او الواقع ، بل هي من نسج العمليات العقلية القريبة من تلك التي تعمل في الاحلام .

ونحن نعلم أن (جويس) استهدف من تراكيبه الدمجية أن يحس بها المرء حدساً ، إلا ان أغلب القراء يصرّحون بأن لها تأثيراً اقتحامياً . وقد ذهب (س . ل . كولوبرغ) الى انها يمكن أن تعد بديلاً للتقليد القديم للتعليق الذي يقدمه المؤلف . لأنها توضح معنىٰ الحكاية ، وتجذب الأنتباه الى الحضور الخلاق للمؤلف وثمة شيء منحرف هنا انحرافاً جدياً . فقد جعل (جويس) ، على اية حال ، (ستيفن) يصف الفنان في (صورة)A portrait في وضع من التجرد سام ، وهو يقلم أظافر يديه ، وأن الانماط

التي تسيطر على (عوليس) و (يقظة فنجانز) هي بصورة واضحة ، أدوات للهروب من الشخصية وليس للتعبير عنها ، وفقاً لملاحظة (إليوت) في (التقليد والموهبة الفردية) .
إن رفض الكثير من النقاد ، حتى بعد نصف قرن ، قبول مجرد الطرائف الفكرية التنظيمية للأعمال التجريبية يبين ان الثورة الادبية لم تنجح تماماً في تحقيق واحد من أهدافها الكبيرة وهو الربط بين الاستجابات الفكرية والعاطفية . وكان (هوبكنز) قد حذّر من أن المزيد من التغلغل الكامل للمادة من قبل الشكل سيتطالب المزيد من الجهود من القارىء . مع ذلك فهناك صعوبة أعظم وأكثر تأصلاً في استخدام الصيغ المعقدة .

وقد وصف (أورتيكاي . كاسيت) في معرض توضيحه سبب عدم انتباه السواد الأعظم من الناس لشكل الاثر الفني ، بل رؤيتهم الموضوع فقط بأنه «مشكلة بصرية» . فمثلما لايستطيع المراقب التركيز في نفس الوقت على زجاج النافذه ، وعلى المنظر خارج النافذة ، فكذلك لايستطيع المتأمل في الفن الإحاطة بشكل اثر ما وموضوعه في أن واحد . فان استغرق في المنظر ، وتلك الجوانب في العمل الادبي التي تزيف الحياة ، واستجاب لها استجابته للحياة فانه لن يكون واعياً بلوح الزجاج الذي يرى من خلاله ، الخصائص الفنية للأثر الأدبي . فهذه تروق المشاعر التي هي جمالية أو عقلية وليس لها مكان في الحياة اليومية ، فالفنان الحديث مشغول بالأثر كتجسيد لفكرة او كصيغة جمالية الى حد ما ، كما يوضح (اورتيكا) ، فهو ينفر من الصور الشبيهة بالاشكال الحية ، ويتحول الى الانماط الهندسية التجريدية . وجليّ أن هذه الملاحظات تصح على «عوليس» . والى جانب الصيغة المجردة من الصفة البشرية لهذه الرواية فأنها تتسم بدفء شخوصها المشهورة وانسانيتهم . فماذا كان قصد (جويس) ياترى من توسيع فنه عبر هذين الخطين غير المتساويين؟ .

والخيط الذي يهدي الى أغراضه والى واحد من الطموحات الواسعة للفترة الحديثة المبكرة موجود في محاضرة ألقاها (ولهلم وربنكر) ، وقد نشرت في (كرايتريون) ، مقياس ، لـ (اليوت) في عام ١٩٢٧ . فقد عزى (ورينكر) ما اعتقد انه انحطاط في الفنون المرئية الى محاولة كانت قد ألهمت الهاماً قيّماً ، رغم فشلها الجوهري :

إن إدراكنا الحي الخلاق .. قد نقل ذاته إلى قناة اخرى
تماماً واصبح مفخماً ، وقد انساب في فكرنا من اجل أن

يصبح بعد ذلك عقلاً . هذه فترة الانتقال للعقم الفكري ..
ربما كانت ضرورية من أجل انتاج الفكر . وليس الفكر
حساً شاحباً بل يتغذى بدم الادراك الحي الخلاق كله
لذلك الوقت واختصار العقل كفن كأكثر اعضاء وجودنا
حيوية وحساً .

وقد فصل الرشد والحدس احدهما عن الاخر تقليدياً . ويسمي (أورتيكا) التأكيد الذهني على الشكل «تجريداً من الصفة البشرية» ، بيد ان التجريبيين كانوا يحاولون العودة الى هذه الزاوية لجعل عيني العقل كلتيهما تركزان على نقطة واحدة . انه برنامج يتماشى مع ذاك الذي لـ (بليك) ، ومع التوازن الوطيد بين العقل والخيال الذي قال عنه (كولردج) انه ميزة للشعر . لماذا ينبغي ان يكون هذا على هذا القدر من الصعوبة في التحقيق ؟ وانه (هو بكنز) مرة اخرى ، يقترح تفسيراً في فقرة اقتبست مسبقاً من الفصل الثالث.«كلما ازداد سلطان التأمل ذكاء» ، وتناقص مادية ، كلما وجب ان يكون الموضوع اكثر تعقيداً ، ووجب ان تكون المقارنة التي يجب على العقل ان يستمر في إجرائها بين الكل والجزء او الجزء والكل اكثر قرباً ودقة ، وقد تميل المواضيع في بحثها عن الدعم على الواقع ، الا ان الشكل يجب ان يؤكد ذاته من خلال ميثاقيته . ان توضيح القياس والانماط حتى عندما تحمل الى حد يشتمل على استخدام كتب المراجع ، ترجمات وفهارس ابجدية ، قد تكون مجرد عملية ذهنية او آلية . الا ان ذلك يجب الا يعتم السرور الوهاج لفهم الاتساق والعلاقات التي تبديها .

ان انفصام الاحساس ليس من العادات التي يسهل قهرها ، وكانت هناك من الفقرات الفجة حين حاول التجريبيون الابحار فيما كان بالنسبة لهم حتى ذلك الحين ، كما كان بالنسبة الى غيرهم عالمين . ان حالتي (اليوت) و(باوند) الذين كانا مولعين بالقضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الى جانب «الفكر فناً» لتوضيح هذه المخاطر ولكن ان لم نستطع الاتفاق مع باوند حول فضائل (سيجمندو دي مالات) او (موسوليني)، فنحن لانزال منفتحين لما قد تكشفه احاسيسنا لنا عن تركيب ونطق الاناشيد .

وكما نتذكر ، فان التجريبيين اتخذوا فكرة انَّ الشكل وليس المضمون هو الطريق

الصحيح نحو البداهة . فان عناصر الشكل في القصيدة ، وليس محاكاتها الباهتة للاشياء الاخرى ، هي التي تشبع حاجاتنا الى لمس الواقع وكلما فهمت ، من خلال نشاطات فكرية كالدراسة والتحليل وحتى الحفظ كانت الآثار التي تخلفها على مشاعرنا اعمق .

الصيغ المفتوحة Open Forms

لقد بدا الكتّاب التجريبيون تافهين او غريبي الاطوار للكثيرين من معاصريهم ، اما الآن فمن الواضح أنهم كانوا عمالقة الادارة الادبية ، مأخوذين بالنماذج والترتيب. ومع ذلك فقد استفادوا كذلك من مقدمات جديدة حول الشكل ، الامر الذي أدى بهم باتجاه التردد ،وقد اورد (فرانك بدجن) أن جويس جمع المادة لـ (عوليس) بمراقبة ما كان يريده ، كما كان يقوم بتدوين ملاحظات عن غرائب الامور ، واثقاً من أنه سينتفع منها بعض الفائدة في كتابه. وقد تحددت معالم قصة (سرسه) عندما التقى في (لاكومالبور) مع امرأة تملك جزيرتين في البحيرة وتدعى (سيرس) وقد أعطت (جويس) بعض المادة حول الانحرافات الجنسية . ويقول (بدجن) ان جويس كان يؤمن بالحظ وخير دليل او مبرر لذلك هذه الحادثة .

واذا ما كانت النمطية الفكرية الصارمة جانباً تجريبياً للشكل فأن الانفتاح للحظ ، والانتباه الى الاثر المنشود ، والى الهبات التي يبعث بها الحظ هي جانب اخر .وقد كان لـ (باوند) ،كما ذكرنا ، اتجاهات تركيبية عدّة فيما يتعلق بالاناشيد ، الا انه ما كان يستطيع تخطيط الاتجاه الذي اتخذه في (بيسان كانتوسي) ، حيث سمح لاحداث حياته ان تصوغ اتجاه قصيدته ، الا ان هذه الاحداث كانت تنسجم مع الثيمات المتطورة ، ولم تغير الشكل بأية طريقة جوهرية .

وهناك ، في الحقيقة ، طريقتان لتفسير خاصية الانفتاح للاعمال التجريبية الاطول ، وقد يبدأ المرء بالقول إن للحظ دوراً في كتابتها . فعلى سبيل المثال ، كتب (وليم

كارلوس وليمز) .. «كورا في الجحيم» الى جانب مؤلفات نثرية مبكرة كارتجالات ناسجاً اياها في افكاره عن اليوم بـل حتى اللحظة دونمـا أيّ خطة سـابقة . ولـ(الـرواية الامريكية العظيمة) The Great American Novel بعض الجوانب الـروائية ، لكنها تدور بصورة رئيسة حول افكار رجل يخطط للكتابة ، ويبدو انها تحتوي عـلى أحداث من تجارب (وليم) لذلك الوقت ، وتكاد تكون غيرمحددة من حيث الشكل . وقد استمرت اعمال (وليمز) هذه ، مازجةً النثر والشعر ، التأمل والحكاية ، عن طريق استغلال ما قد ينشأ في ذهن الكاتب مهما كان ، او من الحياة اليومية ، واتخـذت لنفسها شكلاً مهما كان من ذلك. ومن الناحيه الأخرى ، فأنَّ صيغ الاعمال العظيمة الحديثة ، بفضل سمتها التجريدية بالذات ، سمحت لأية مادة تقريباً في إقحامهـا فيها ، وكأنها فراغات يراد ملؤها كما يهوى المرء . وكما قد لاحظ (هيو كنر) ، فان (باوند) و(جويس) استخدما تراكيب شاملة يمكن ان تستوعب اي شيء يطرأ إطلاقاً ، في انماط كتبهم ، ويمكن ان يقال الشيء نفسه عن (باترسن) .

وقد لاحظت (اليزابث سيول) موقفاً مشابهاً في «استنارات» Illuminations لـ (ريمبو) والتي تتضمن تلك التفاصيل التي تكون ارتباطاتها الوحيدة مع بعضها هي تلك الناشئة في القصيدة ذاتها . وهي تخلص الى القول . دون ان تقرّ ان عمل القصيدة في ربط ما لا صلة له ينبع مما يمليه الحظ ، وبأن طريقة (ريمبو) تؤدي الى حالة عقلية قادرة على هضم اية فكرة وكل الافكار في وحدة خيالية . وقد أظهر (ليفي شتراوس) أن نوع التفكير الذي يخلق الاساطير يبين «الالتهامية المطلقة» Omnivorousness والاساطير منظمة تنظيماً مكثفاً وفق مبادىء غير معترف بها ، الا انَّ ضمنها مجالاً لمبدأ التركيب الذي يسميه (ليفي شتراوس) النشاط الارتجـالي الذي يسمـح بدور محدود للحظ .

ويحد (ليفي شتراوس) في نشاطات الهاوي او الحرفي البيتي الذي يستفيد من الادوات والمواد التي يصادف ان يجمعهـا الكثير من المـوازنات الحيـوية للعمليـة المشتركة في التفكير الاسطوري وفي الفن وتنجز مهمة صاحب الصنائع Bricoleur وفق مجموعة معينة من الشروط . وهو يبدأ بمجموعة محددة من المصادر المتبقية من استخدامات اخرى ، غير المكيفة لغرضه او ايّ غرض معين . وهو لا يستطيع ان يُحددّ الفائدة التي يحققها منها ، لكن عليه ، من الناحية الاخرى ان يحور مقاصده لتلائم ما

هو متاح . فهو يواصل نوعاً من الحوار مع مصادره . فالنابض القديم ، الصمام او الكتفية لاتفقد خواصها عندما تركب في المشروع الجديد ، ولكن تتلاءم مع العمل . فبدلاً من ان تكون هذه الاشياء مواد قائمة بذاتها ، تصبح الان وسائل باتجاه غايات جديدة ، متخذة علاقات جديدة . فالزهرية التي كانت في يوم ما جميلة تصبح حاملة مصباح ، والصحف القديمة التي نشرت احداثاً مهمة تملأ بطن دمية ، بهذه الطريقة يتبادل المعبر عنه Signifier مع المعبر Signifying المواضع ، وتتحول الاحاسيس الى مدارك .

وهذا عكس ما يحدث في التجربة العلمية . اذ تبدأ التجربة بـ «تركيب» ـ اي ، فرضية ما تصاغ ذهنياًثم تقوم بتحويلها الى «احداث» للعملية الاختبارية الحقيقية . ومن الناحية الاخرى ، فان الارتجال يأخذ الاحداث من الحياة الواقعية ـ النفايات المتنوعة التي خلفتها النشاطات الاخرى . ثم تقوم ببنائها لتتخذ تركيباً تساعد في تحديد شكله . ويحول صاحب الصنائع bricoleur ، في اناطته الاشياء التي يختارها من مجموعة وظيفة محددة ، ما هو عشوائي الى محدد ، ويمنح معنى لما لا معنى له وهذا جانب اخر للتشابه بين الحالة الشعرية للعقل كما تصفها (اليزابث سيول) و(بريكولاج) ـ او قياسها ، صناعة الاسطورة ـ لأن الشاعر ، كالعالم ، يحول الصدفة الى ضرورة ، باعطاء المواد المختارة عشوائيا مواضع محددة في نظام العلاقات المنظورة في رؤياه .

والكتابة جميعاً ، بطبيعة الحال ، شكل من (الارتجال) ، اذ يصل الكاتب ، بعد صياغته لهدف ما ، الى الحقيقة الدائمة للغة ، ويفعل ما يستطيع بمجموعته الواسعة من مواد الدرجة الثانية سابقة الاستخدام . وقد قال (هولم) مستخدماً صورة حتمية في التفكير حول الكثير من الكتابة الحديثة «ان الشعر فسيفساء من الكلمات لا اكثر ولا اقل .. وعلى جميع الكتاب تكييف اغراضهم بما يتلاءم مع ما هو متوفر ، كما يفعل صاحب الصنائع ، والكاتب التقليدي الذي لايجيد كثيرا عن الممارسات السابقة ربما اصبح اقل ادراكاً للتقييدات المفروضة على كلماته من قبل وظائفها التقليدية . لكنه تم عرض حياة دافقة لعنصر الصدفة والفنان التجريبي الذي ينوي وضع الكلمات في استخدام جديد حيث تبرز جلية الخصائص التي اكتسبتها الكلمات من خلال وجودها في موضع آخر .

وتستغل (فنجانز ويك) ، التي هي بحّد ذاتها مثال محكم واخاذ للارتجال bri-colage الروابط التي لا علاقة لها في الظاهر بالموضوع . وقد قام جويس بتحوير الكلمات في وصف الجدار الذي يقيمه (فنجان) :Finnegan

« a waalworth of skerscape of most eyefal hayth entowerly»

«جدار يليق بناطحات السحاب المتناهية العلو اطلاقاً ... »

لتعكس العلو العظيم للجدار ولتحمل احساساً باللهجة الايرلندية . الا ان هذه التغييرات تطلق سيلاً من التأثيرات العشوائية ، بحيث ترتبط بناية Woolworth مع الجدار ، eyeful مع تعرض لتكون لها ارتباطات غير متوقعة مع Eifel,awfull كما تستبين brouge (غذاء ايرلندي غليظ) في اطلاقا entirely فكرة البرج . فكلمّا ضمنت عناصر الواقع ، كالاقتباسات ، أحداثاً معاصرة ، تفاصيل من حياة الكاتب وحقائق مرتبطة بأناس واماكن حقيقية في العمل الخيالي ، برزت علاقات قائمة على الصدفة ، كما هو الحال في الارتجال . ويعترف (ليفي شتراوس) بأن هناك عنصراً من الصدفة في تحويل صاحب الصنائع لشيء ما من وظيفته الخاصة ، في مكان ما يضمن زخرفته ، لانه يبحث في الشيء ذاته عن اشارة ما عن الفائدة المتحققة منه ، لكنه يذهب الى ان الفنان لا يتنازل عن السيطرة على مواده كما فعل (مارسيل دوشام) و(كورت شويترز) .

لقد فتح (دوشام) قناة حاسمة في الفن والادب الحديث من خلال ابتكار (الجاهز) Ready- made وهو قبول الاشياء المتواضعة كفن ، مثل عجلة الدراجة الهوائية ، والمبولة والقنينة التي تجلب واقعيتها الفجة المقحمة نوعاً من الانتباه المحفوظ حتى الآن للأشياء الجمالية مقصودة الابداع . وكان (دوشام) يبين الى جانب اشياء اخرى، أنّ جمال الشكل يمكن له ان يظهر كنتاج ثانوي غير مدرك للصفة النفعية ، وكان يضع حاجزاً استرتيجياً بين الشكل والاستخدام ، او المضمون كما يطلق عليه في الادب ، الا ان اقرب نظير للارتجال في الفن هو بالتأكيد شكل (الكولاج) Collage (فن الملصقات) الذي مارسه (كورت شويترز) والذي سماه (ميرز) . تجميع الاثار الفنية من اشياء مبعثرة . كالمواد المطبوعة (المطبوعات) ، خشب مجروف ، الواح زائدة او اجزاء آلية . وكان (شويترز) يستعمل اي شيء يصادفه مهما كان ، وان المرء ليحس عند النظر في (ميرزبدل) بكل من الفائدة السابقة التي خدمتها مواده والحوار بين صاحب

الصنائع ومنابعه التي يشير اليها (ليفي شتراوس) .

ويميز (ليفي شتراوس) نفسه تميزاً حاداً بين الفن والارتجال ، ويعترف بأنه لا يمكن إلغاء عناصر الصدفة الناشئة من المناسبة ، او غرض الاثر الادبي . بل لها مكانها الشرعي فيه ، لكنه مع ذلك يذهب الى ان الشيء الذي له تأثير جمالي لا يتحقق مالم تتوازن «الاحداث» احداث التجربة غير المتحكم فيهامع «التركيب»-نظام من العلاقات ـ يعمل بضمن الاثر الادبي لجعلها مفيدة . وقد اشترك في هذه الاراء من حيث المبدأ ، التجريبيون الانكليز والامريكان الذين كانوا تقليديين وكانوا كذلك ، قد تأثروا بالعلم ، وكان (جويس) سيتفق بالتأكيد مع هذا ، كما نعلم من النظريات الجمالية لـ (ستيفن ديدالوس) . الا انهم غالباً ما تركوا للصدفة مكاناً بارزاً ، بل مهيمناً في اعمالهم ، وكأنهم اتفقوا مع السرياليين في ان لها اهمية ميتافيزيقية .

لقد اناط السرياليون حقاً قيمة ميتافيزيقية وجمالية للصدفة البحتة . وان شعورهم بانها كانت خلاقة فطرياً كان على اساس مبدأ سموه .. «الصدفة الموضوعية» فالنظرة القائلة إنَّ الصدفة قوة هادفة بصورة غامضة ، وهي ضرورة تجريدية تسيطر على الاحداث ، وهي نوع من المطلق تعمل في الذهن كما تفعل في العالم المادي ، وتتجلى عندما يدرك مراقب ماصدفة سارّة على نحو خاص او محققة للأمنية ، وقد فسر (اندري بريتون) ظاهرة الصدفة التي يبدو ان الواقع المادي يتمثل فيها للوعي ،مثل الصدف والهواجس ، على انها شاهد لوجود قوي من الطبيعة تسيطر على كل من الضرورة الطارئة والرغبات البشرية . والألاعيب اللغوية التي لعبها السرياليون اظهرت ان اللغة قادرة على الاشتراك في ما اعتبره (بريتون) الطبيعة الجوهرية للواقع ـ الصدفة ،وان بعض صيغ الفن الداداوي والسريالي كالكتابة الذاتية (اوتوماتيكية) والصورة الناشزة استغلت براعة التأثيرات العشوائية لكنها كما شعر السرياليون اقامت التواصل مع الواقع الحتمي للكون .

وقد قوبلت هذه الادعاءات بصورة عامة بازدراء من قبل معاصريهم ، الذين شعروا انّ السرياليين كانوا يغالون في اهمية التوافه ، الا ان التصادف الموضوعي قد اكتسب تأكيداً فلسفياً عاماً في مصدر من اكثر المصادر غير المتوقعة ـ الفيزياء النووية . فقد بدأ مبدأ اللامحدد لـ (ورنر هايزنبرغ) باكتشافه أنَّ الاختبار الموضوعي للظواهر الفيزياوية على نطاق صغير امر مستحيل لأنَّ ادوات القياس لايمكن لها تجنب التأثير في

سلوك الجزيئات الذرية . لذا فان عملها الأعتيادي يفوق الملاحظة المباشرة وتبقى «غير محددة» ويتحدث (هايزنبرغ) عن «خط فاصل» بين الملاحظات التي يمكن القيام بها واواصر الحقيقة التي ينشغل فيها الشيء ، ويرى في هذا الانفصال امراً محتوماً . ويبقى في مقدور الفيزياويين التنبؤ بسلوك الجزيئات الذرية بصورة موثوقة من خلال الاستنتاج - في الحقيقة ، ان ادراك هذا الحد مما يمكن معرفته يعزز وحدة النتاجات العلمية - ويعتقد (هايزنبرغ) بأن على العالم ان يشجب مرة واحدة والى الابد جميع الافكار المتعلقة بقياس مادي للزمن الشائع لجميع المراقبين ، والاحداث الموضوعية في الزمن والفضاء بعيداً عن مراقبات لها وهذا يفيد السرياليين من ناحيتين فهو يبين ان حقائق الكون الرئيسية عشوائية ، في الحقيقة ، قدر تعلق الامر بالمعرفة البشرية وتتوافق مع الخطر الموضوعي نتيجة اجراء مشترك بين المراقِب والمراقَب الذي يكون فيه كلاهما اجزاء لظاهرة منفردة . والحضور البشري ذاته عامل في طبيعة الواقع ، فثمة أصرة حتمية بين القوى الخارجية والعقل المستفسر بحيث يتم تأكيد التوافق العميق بين العقل والطبيعة .

واصبح التجريبيون مدركين لما لا يمكن التحكم فيه ، لانهم استهدفوا تماماً السيطرة الكاملة . وقد كتب (هوبكنز) في تعليق يماثل تماماً النظرة السرياليّة في ان العشوائي بحق تعبير عن الطبيعة يقول : «جميع العالم مليء بالبنية المميزة والصدفة اذا تركت حرة في عملها ، انتظمت واصبح لها هدف » ، وقد قادته تأملاته الدينية الى شعور بان الصدفة ليست سوى الاسم الذي نطلقه على مسببات (او علّات) ، لا نفهمها لان الكلمة تشير الى ان الحوادث يمكن ان تأتي الى الوجود من تلقاء ذاتها ، وهي استحالة بالنسبة الى جميع المسببات الا الاولى منها . وقد لاحظ (هولم) ان الصدفة تلعب دوراً هاماً في كتابة القصيدة . فالشكل والغرض يمكن السيطرة عليهما ولكن ما ان يفرضا تأثيرهما على الشاعر المراد التعبير عنها .. «تصادف عبارات عرضية .. الاكتشاف العرضي لتأثير ما ، وليس السعي الفكري الواعي لها» . وقد رأى (اليوت) ان مرور المعنى من الشاعر الى القارىء ، كان خاضعاً لجميع ضروب تأثيرات الصدفة ، كما اقرَّ طوعاً ان الابداع يمكن ان يزدهر في وقت يتخلى فيه الشاعر عن نظمه المألوفة بسبب المرض اوالضعف . وقد توجه نظريات (ستيفن ديدالوس) الجمالية لما هو «هام - وقور» في الحياة البشرية ، وقد تمجد الركود وترفض نزعة ان

البقرة المنحوتة من قطعة من الخشب يمكن ان تعد عملاً فنياً . الا ان (جويس) ذاته بعد «صورة» اعتمد اكثر فاكثر على الاسهامات العشوائية للاحداث الخارجية في (عوليس) مبنية على احداث يوم معين اختير صدفة ، على ما يبدو . وقد كانت شوارع (دبلن) مهما كان تخطيطها ، كافية لتتيح خطة لفصل «الصخور الضالة» وقد حدد (جويس) جزء (كيرتي ماكرول) بما وجده في مجلات النبات التي طلب من العمة (جوزفين) ارسالهما اليه . وفي اظهار مقدار ما قد اقتبست «عوليس» من الحقيقة الواقعة في «السطح والرمز» فان (روبرت آدمز) يبين بوضوح كذلك ان (جويس) كان يرغب في السماح لنسيج الاحداث العشوائية التي نسميها الواقع لان تشترك في كتابة روايته .

وينبغي ملاحظة ان الكلمات ذاتها متصلة بمعانيها عن طريق الصدفة ليس غير ، الا اذا كانت اسماء اصوات Onomatopeic . ان سلسلة الاحداث التي تشخص صوتاً معيناً مع معنى تكون بصورة عامة من البعد بحيث ان نتيجتها تدرك خير ما تدرك لحقيقة قائمة ولكن هذا هو تماماً ما يقول به الداداويون والسرياليون عن طبيعة الواقع ذاته ، وكان (جويس) يعترف ، في ارساء مصطلح (فنجانزويك) على التورية والغوامض ، بأن اللغة من حيث الجوهر نتاج للصدفة . ولا شك ان براعته الوحشية اهم مصدر للطاقة ، الا ان الحدث الصرف شرط مهم لعملها .. وسوف يبين هذا بصورة مسهبة اكثر في الفصل عن (فنجانزويك) ،لكن بعض الامثلة قد تكون مفيدة هنا فالعملاق الاسطوري الايرلندي الذي هو طراز بدائي لـ (ايروكر) Earwicker هو (فن ماكول) Finn Maccool ، والاخر الملك (مارك) في اسطورة (تريستان وايزولد) . ويشير هذان بينهما الى (مارك توين) Mark Twain ولشخصية (هك فن) Huck finn والاسم Tristan (تريستان) يوري مع Tree Stone (حجر الشجرة) ، ويستفيد من هذا لتحويل شخصية المراتين الفسالتين الى شجرة ثم حجرة على التوالي . اضافة الى ذلك فان ولدي (ايروكر) (شيم وشون) يحولان في فقرة واحدة الى «ساق وحجرة» ويدور مشهد الرواية قرب دبلن . وتتلعثم شخصيتها الرئيسية ، مكررة غالباً مقاطع الكلمات . ولذلك فله «تمتمة» اهل دبلن وعلى ضوء استخدامه الخلاق لغرض الصدفة ، يكون من المناسب ان يدعو (جويس) (شيم) شخصيته التراجمية . السرنديبي Serendipist شبه السامي ..

إن ظهور المادة غير المخططة بصورة جلية في الاعمال التجريبية يمكن ان يفسر كذلك بحقيقة ان اشكالها نظم قادرة على ملء جميع الفراغ او الزمن او كليهما ، بحيث لا يسقط شيء ما خارجها . ويتحدث (كلايف هارت) عن «حيلة الثقة» عند جويس في تبني ثيمات عامة كونية وبهذا القدر من التعددية في (فنجانز ويك) بحيث يمكن لاي شيء تقريباً ان يجد له مكاناً فيها . لكنه يشير الى انها خدعة غير مخفية ، وان (جويس) فتح متعمداً المزيد من الاحتمالات ذات العلاقة ، مما لم يكن باستطاعته استنتاجها من اجل تعزيز عملية العلاقات المتعددة . ويجد القارىء دائماً اواصر في (فنجانزويك) ، مرتبطة غالباً مع احداث تقع بعد كتابتها . ولا تحتاج هذه العملية ابداً لان تختتم . ويقول (هارت) « العمل في تقدم الى ما لانهاية» .

ان شكل (فنجانزويك) رغم تركيبها المعقد ، لايحول دون عمل الصدفة فهذا النوع من التراكيب يحول اللغة ، كما اشارت (اليزابيث سيول) من آلية فاصلة ومميزة الى لغة متكتلة . ولما كانت المعاني العشوائية تنتشر على نحو يسير ، فان كل كلمة تكتسب امكانات واسعة من المعاني والكتاب ككل يعكس الطبيعة العرضية للواقع ذاته . وبهذه الطريقة يحقق هدفه في كونه ، تعبير (جي . سي . اثرتون) «صورة نموذج عالم مصغر للكون .. بكل تعقيداته اللامحددة ، وان كان مبنياً ليس من الذرات بل من حروف» .

واغلب اعمال التجريب الكبيرة بالانكليزية تُربط على نحو واضح عناصر محددة وغير محددة ، تمشياً مع الروح العامة لـ«للارتجال» او الصدفة الموضوعية . والاناشيد مهمة بصورة خاصة من وجهة النظر هذه «لانها بدات بهواجس محددة للهيمنة الشكلية ، لكن هذه اختبرت بصورة جدية بتعاقب الاحداث في حياة (پاوند) ، وهي جليّة بصورة خاصة في (اناشيد بيزان) Pisan Cantos ، حيث تُمثل كارثة ؛ حرب ، واعتقال پاوند ، وفقدانه لادوات عمله ، جميعها غزوة كبيرة للصدفة على القصيدة ، وهي تفضي الى انحرافات مهمة ، الا ان المقارنة الكونية للانماط الشكلية القائمة في القصيدة مبكراً تستوعب العناصر الجيدة بصورة جيدة ، وتربط الكثير منها بأفكار مرحلة من صفحات سابقة وهناك في (نشيد پيزان) بؤرة جديدة للإدراك «ركاتب الانا» egp scroptor بيد أن الوعي الذاتي لپاوند مضمّن في الانماط قيد الإتقان بحيث تكتسب لغة مثل Tempus Tascendi Tempus Loguend و«الرجل الذي

غابت عنه الشمس، بعداً لم يكن له في السابق . الا اننا نلمس إقرار باوند الاول ، في (نشيد بيزان) بأنه داخل مجرى التاريخ الذي باتت القصيدة تتفحصه . وليس له صلة بتأثير الحاضر المباشر مخترقاً الدوامة وكأنه مرئي خلال ثقوب في نسيج الذكرة والذاكرة التي يتألف منها النص :

Berlin Dysentery Phosporus

La vieille de Candide

Hullo Corporal Casey double X or burocracy ?

Canto 74 (P - 438)

وهذه تأثيرات جديدة ، ترتبط ارتباطاً ، مهما كان بعيداً،بالبراعة الفنية للصدفة واللقى Objet Trouve التي اخترعها الفنانون الداداويون قبل جيل من ذلك التاريخ .

الفصل الخامس

التجريد في اللغة

يُعَدُّ التجريد للفنان الحديث من اكثر التاكيدات تطرفاً لحقوق الشكل على المضمون فأول وصف بـ (والاس ستيفنس Wallace stevens) للرواية السامية (Supreme Fiction) هو انها يجب ان تكون تجريدية

يجب ان تكون مرئية او غير مرئية
غير مرئية او مرئية او كليهما
شيء يرى او لا يرى في العين
تجريدية دمها كدم الانسان الفكر

والمضمون حسب تشبيه (ستيفنز) هو السائل المنشط في شرايين الشكل ، وهو ضرورة طارئة . وكانت الحركة باتجاه التجريد في الفن محاولة للتخلص من هذه الحالة الطارئة لادراك المغزى الدائم . إنَّ الادعاء القائل ان الفنون التمثيلية يمكن ان تحاكي الرياضيات او الموسيقى معبرّة عن الافكار مباشرة دون وساطة الصيغ المقتبسة من الحياة ، انما هو ادعاء قديم قدم ما قبل التاريخ ، قد وجده القرن العشرون إدّعاءاً ثورياً ، والمدخل اليه في الرسم الحديث يعتبر عادة عمل (سيزان) Cezanne وملاحظته ان جميع الاشياء يمكن تجزئتها الى هيئات تجريدية كالمخروطات ، والكرات الجغرافية ، والاسطوانات ، وتوضح لوحة «فتيات افينو» Demoiselles d, Avingnon (1907) لبيكاسو حلول التجريد في الفن الحديث وإظهاره بصورة مرئية حيث الاشكال التي الى اليسار تمثيلية نوعاً ما اما تلك التي الى

اليمين فلها اوجة تمثل اقنعة إفريقية منحنيه منحوته من الخشب ،وأجسادٌ تتالف من اشكال لا عضوية محددة بقليل من الخطوط الانسيابية ،وبحلول عام (١٩١٤) كانت نظريات التجربة الادبية واعية تماماً باهمية التجريد في الفنون المكتوبة ، متأملة في اهميتها للادب .

وليس التجريد مفهوماً محدداً جداً في حقل الفن وهو في صيغته الاكثر حداثة يبتعد بعض الشيء عن النموذج حيث يختار ويصوغ اسلوبه بطرق لا تكاد تكون مختلفة من حيث المبدأ عن تقاليد الرسم الاعتيادي ، وتصبح جوانبه غير التصويرية اكثر وضوحاً حيث تؤكد الاشكال والانماط المصورة ذاتها ، ويطلب من الملاحظ صراحة ان يعتبر العمل تصميماً وليس وصفاً لفكرة ما . وقد ينشأ التجريد من نوعين مختلفين من الحوافز . فقد يشعر الفّنان بان الاستجابات الاولية لا يمكن إثارتها الا بالعناصر الاولية لفنه ـ الشكل ، الخط واللون ، وان العناصر التمثيلية في احسن الاحوال ، وسيلة لجذب المراقب للاتصال بها ، او على العكس من ذلك فقد يشعر الفنان بان الاستجابات لا صله لها بالتمثيل وان الاشكال التجريدية تعبر عن حقائق ثابتة وكونية لا علاقة لها بمشاعر المراقب او العالم الطبيعي وقد قال لـ (موندريا) (Piet Mondrian) «لقد استغرقت من الوقت طويلاً لاكتشف ان خصوصية الشكل واللون الطبيعي تثير حالات ذاتية للشعور تشوّه الحقيقة النقية . إن مظهر الاشكال الطبيعية يتغير الا أن الحقيقة تبقى ثابتة ، ولخلق الحقيقة الخالصة تشكيلياً ، لا بدَّ من استحالة الصيغ الطبيعية للعناصر الثابتة» للشكل واللون الطبيعي الى «اللون الاساس او الاولي» . وهاتان النظرتان لا تستثنى إحداهما الاخرى حتى على الصعيد النظري واثر المحاولات موضوعية لتسجيل الواقع الحقيقي يجب انّ تكون الى حدّ ما من عمل عُقل مسجّل . وقد اعتقد «پاوند» مثلما لاحظنا ان ما سماه «معادلات الابدية» نقشت ذاتها في المشاعر المتكررة التي اختبرها الجنس البشري .

ومثلما اشار (وندهام لويس) فإن زمن ما قبل الحرب العالمية الاولى شهد حماساً فجائياً للشكل ، رافقته روح من النظام والصرامة التي ابطلت كلاً من الطبيعية التقليدية والميل نحو الفوضىٰ الفنية التي قرنها (لويس) بـ (بيركسون) و «روح الزمن» . وقد شعر (لويس) نفسه بهذا الضيق ازاء المظاهر فحسب ؛ وبضرورة ادراك العناصر الجوهرية الثابتة التي من الممكن تجسيدها في صيغ تجريدية فقط . وقد

هاجم في عدد عام (١٩١٥) من مجلة «بلاست» «Blast» ، تكعيبيين والمستقبليين لانهم يعتمدون اعتماداً كثيراً على النماذج واطلق على المحاكاة «بلاهة فكرية» ، لقد اقر أنه لا يمكن تجنب قدر معين من النزعة الى التمثيل ولكنه اعلن ان الاداء الدقيق لا يمكن ان يتوصل الى حقيقة الشيء ، ويقول : «ان الطبيعية في ذاتها ليست ذات اهمية ، والاشكال القابلة للادراك يجب ان تمنع بقانون يصدره البرلمان ».

وقد فضل (هولم) التجريد في الفن بسبب ما اعتبره المضامين الدينية لهذا الفن . وفي محاضرة القيت في عام ١٩١٤ ميّز بين «الحيوي» Vital» والهندسي» geometvi-ca واجداً في الاخير اهتماماً موضوعياً بالمشاعر نحو المطلق الذي يسمو على المذهب الانساني الذاتي والضعيف للاول . وقد ميز بين الانواع المتعددة للتجريد مستنكراً الرقع اللونية لـ (كاندينسكي) Kandinsky التي بدت انها تجذب المراقب فقط من اجل اعجاب سطحي بالشكل . وقد انكر (هولم) على خلاف (كانت) Kant ان هناك مقدرة جمالية يمكن للشكل المحض ان يهدف اليها واحتجَّ بأن المشاعر التي استغلها الشكل انما هي المشاعر الاعتيادية للانسان ، وميزة الاشكال الهندسية انها جردت الفنان من محاكاة الاشياء الحية غير المستقرة ومكنته من اشباع الحاجة الى الاستقرار ، والنظام والثبات . وله أن يستخدم الطبيعة منهلاً ولكن من اجل ترجمة معطياتها المحددة العضوية الى صيغ كونية وضرورية فقط .

وقد اتفق الكثيرون على ان صيغاً من هذا النوع من الممكن ايجادها في الالات التي كانت اشكالها تكيف لتأوي وتبث قوى فيزياوية . ان امكانية تجريد الشكل الحيوي ، كما يعثر عليه في نحت (جين أرب) Jean Arp . يبدو انه قد افلت من (هولم) وجماعته . فقد كان التجريد بالنسبة اليهم ما هو جامد لاعضوي .

وقد وجد (هولم) ان هذا الاتجاه نحو الشكل الهندسي يبرز كقوة طاغية في الفن ب حلال عمل اشخاص كالتكعيبيين (جاكوب ابشتاين) و (وندهام لويس) ومقالته اعادة تاكيد لافكار (ولهلم ورنجر) Wilhelm Warringer الذي كان قد لقيه في برلين في شتاء عام (١٩١١ ـ ١٩١٢) ويعد بحثه «التجريد والتقمصّ الوجداني» المفتاح لفهم التجريد والفن الحديث عامة ، وكانت وجهة نظر (ورنجر) التي تقول أن الفن الطبيعي يزدهر في أزمان يشعر فيها الناس انهم منسجمون مع محيطهم يلتمسون الرضا بالتقمص الوجداني وفي النشاط المبهج ، لتشخيص مشاعرهم

بالصيغ الحيوية التي تبدو انها تعكسها . لكن هذا لا يفسر التجـريد والاخضـاع للاسلوب الذي تتميز به الكثير من الفترات الفنية التي غالباً ما كانت تعتبر خطأً من قبل المؤرخين محاولات غير بارعة في المحاكاة . ووجد (ورنجر) هذا الضرب من الفن ينبثقُ احياناً عندما يكون هناك اضطراب عام ضد الطبيعة ، حيث ينظر الناس الى ما وراءها لا يجاد منابع للاستقرار والايمان . فتجريدية الفن البدائي تنبثقُ من حقيقة أن الطبيعة تبدو عنصراً مهدداً وفوضوياً ويشعر الفنان بحاجة الى اقصاء سمات الزوال والتنافر من الكائنات الحية .

وحسب راي (ورنجر) فان لتمثيل الاشياء الطبيعية الخاضعة للاسلوب هدفين . فهي طريقة لإستعادة شيء نفيس من فوضى الطبيعة وحفظه بضمن سقف قـوانين الفن . لكن الفنان بيّنَ كذلك صلتها بالامور المطلقة بفرض اشكال هندسية ثـابتة عليها . ويمكن ملاحظة هذا الدافع حتى في الاعمال التجريبية المعقدة ، حيث تتطلب مفاهيم الشكل والتماثل أن تكون الشخوص في لوحة ما او اعضاء جسم منحوت ، مرتبة حسب نموذج هندسي اساسي .

ومن اهم مميزات الاسلوبية البدائية حذف الفضاء (المكان) . ولما كان المكـان العنصر الذي يربط الاشياء ببعضها ويجعل الشيء العزيز فريسة لاستمرارية غير محدودة ومجهولة ، فذلك مدعاة للألم يسعى الفنان البدائي الى ازالته ومع ذلك فانه لا يقوم ببساطة بأخذ مقطع عرضي لموضوعه ، بل يسعى الى حفظ تفاصيله بادخـالها بضمن بعدين يمكن التحكم بهما نسبياً لسطح منبسط . ويشير (ورنجر) في صيغة أساسية مع اشارة واضحة الى التكعيبية ، الى ان مشكلة الفنان البدائي كانت وجوب تحول علاقات العمق على قدر المستطاع الى علاقات منبسطة .

والنظير اللغوي لعمق (ورنجر) هو «الاشارة» . Reference فالتمثيل اللغوي ينظم الزمن بالطريقة التي تنظم بها الوحة الزيتية المكان وان «اللغة» بتعبير (فوكو) تعطي التمزيق الابدي للزمن الاستمرارية المكانية وعلى قدرتها في التحليل والنطق والتنمّط بحيث تعتمد قدرتها على ربط معرفتنا بالاشياء سوية عبر بعد الزمن . وهذه القوة في اللغة التقليدية ، متضمنة في عمق المعاني المرجعية المهددة وغير القابلة على السيطرة عليها ، والكتاب التجريبيون الذين عاشوا في فترة الحرب العالمية الاولى كان لديهم من الاسباب ما يدعوهم الى نبذها من الوعي والى استخدام الكلمات لخلق عالم

مستقل من القيم الموثوق بها . وقد مثلوا عن طريق الحدس سيناريو (ورنجر) ساعين الى «تجريد الصفة الانسانية» Jehumanization من الشكلية والاستقلال الذاتي التي وجد (اورتيكا كاست) Ortegay Gasset انها سمة للفن الحديث في حين استفادوا فائدة جمة من طبيعة التقليد والتاريخ وادب الماضي ، فانهم استخدموا هذه بطرق تنسجم مع اختيار الفنان البدائي واخضاع الصيغ الطبيعية للأسلوب ، منقذين اجزاءها الثمينة عن طريق فصلها من كابوس التاريخ او فوضى الحاضر مسبغين عليها معاني جديدة بضمن نظم شكلية جديدة ، ان لحظات واماكن «الرباعيات الاربع» واسطورة (ترستان) في (مينجانز ويك) وقصة (كونفوشيوس) في «الاناشيد» Cantosواللقطات الوصفية لقصائد (وليمز) والاقتباسات المبعثرة المتعددة والايماءات في الاعمال التجريبية جميعها تظهر الالحاح الذي حدده (ورنجر) من اجل تخليص اشياء معينة ثمينة من الارضية الفوضوية للواقعية .

علاوة على ذلك فإن الطريق التي تعطى بها هذه الاشياء ثباتاً وديمومة بضمن تصميم العمل الادبي قابلة للمقارنة مع ابراز واقع ذي ابعاد متعددة على سطح مستو ، وهي لا تجرد من معانيها الاصلية لكنها تندمج في علاقات تحددها ثيمات العمل وبنيته،وهكذا فانها تصاغ شيئاً جديداً . ان توجهات (سكمنددي مالاتيسنا) Sigimund di Malatesta اصبحت جزءاً من نمط قيمة الصدق والكذب التي تتصفح «الاناشيد» Cantosواسطورة الملك «مارك» المسهبة الواسعة الانتشار ، والمحب المنافس ، تطوي الى شكل موقف عائلة (ايروكر) في (فينجانز ويك) . إنَّ علاقات العمق مثلما يعبر عنها (ورنجر) تحول الى علاقات سطحية مثلما تتحول الاشارة اللفظية الى تصحيح ادبي . ويمكّننا (ورنجر) من رؤية ان تسوية الزمن والفضاء واقصاء تلك القيم التي التقطها المنظور في الفنون التصويرية وبواسطة السرد المتعاقب في الادب لهو واحد من اكثر الحوافز العامة في الفن التجريبي والكتابة .

وما القول المأثور لـ (باوند) «انطلق وانت خائف من التجريد» . الا تحذير ضد الاداء الضعيف ، ولا علاقة له البتة بالعملية الفنية في نقل الطبيعة الى اشكال ثابتة تحمل مع الاسف نفس الاسم . لقد كان (باوند) متعاطفاً بصورة كلية مع الفنان الشكلي والنزعات الشكلية والتجريدية للفترة ١٩١٢ ـ ١٩١٥ ، وتزامل مع نفر من

اكثر دعاتها نفوذاً ، مثل (هولم) (لويس) و (جاكوب) (ابشتاين) وادخل مباديء الفن التجريدي في فنه الشعري ، وكان متجاوباً بصورة خاصة لنحت (هنري كوديير برزسيكا) Henri Gaudier Brzeska الذي قتل في الحرب عام (١٩١٥) ، لكنه ترك خلفه تعبيراً مفعماً بالحيوية عن تعلقه بفكرة التجريد في رسائلة وكتاباته الاخرى .

وقد نبذ (كودير) استحالات الموضوع لصالح قدرة الاشكال والعلاقات على فهم وابراز المفاهيم،وأُعجبَ (پاوند) باعماله التي انشات المسطحات المستوية الجازمة والاشكال المثلثة والدائرية المعمولة باليد بصورة بارعة او التي حملت شهادة عن العلاقات بين اشكال الواقع المستهدفة ونظائرها الهندسية الثابتة ، ويشهد عمل (كودير) على التعبيرية الفطرية ذات السمات الاولية ، وقد كتب عندما كان في الجبهة انه سرق بندقية للعدو اعجبه شكلها الوحشي . فنزع منها الاخمص الخشبي ونحته لكن الجدير بالذكر ان الشكل الذي اعطاه له كان بسيطاً منسجماً مع شكلها الاولي ، ولم يكن التجريد عند (كوديير) اشارة الى الثبات بل الى التعبير المركز للغريزة «تجريد .. الشعور الجيّاش / مشابه لاحاسيس الرجال البدائـين . وقد نقل هذا الشعور من خلال «مستويات وعلاقات» او «ترتيب للمسطحات» وهي عبارات تتكرر في بيانات ورسائل (كوديير) وفي كتابات (پاوند) عنه .

وقد صرح (كوديير) بعد ان أمضىٰ في الجبهة شهرين ، وشاهد جانباً من رعبها أنّ مشاعرهُ عن التجريد في النحت لم تتبدل . فلم توحِ الحرب بالشفقة ، بل بالعزم على وضع ثقته في مكان اخر غير النشاط البشري ، وكتب في رسالة موجهة الى مجلة ، (بلاست) يقول . « سوف استمد مشاعري من منهل ترتيب المسطحات لا غير . وسوف اعرض احاسيس بترتيب مسطحاتي ، المستويات والخطوط التي تحدد بواسطتها» . لقد كان (كوديير) قد ارتد من محيط مهدد الى التجريد باعثاً الحياة في النمط الذي وصفه (ورنجر) .

وبتأثير (وندهام لويس) اوغلت (بلاست) باتجاه تشخيص الحركة الدوّامية والحرية الفنية التي سعت اليها بالتجريد الذي اوحت به روح العصر الصناعي . وقد شعر (لويس) بان الفن الحديث يجب ان يعبر عن العواطف البدائية من خلال اشكال ولّدتها الحضارة الصناعية . ودعا الى القضاء على الصيغ الانسانية والطبيعية القديمة وإلى اقامة «اشجار من الفولاذ» لتحلّ محل الاشجار الخضراء التي كانت قد

ضاعت امام فن قاس ذكي بارع علمياً ، من النوع الذي يمكن للمرء ان يتصور انه يعمل بواسطة المخرطة ، وبعد ان اعاد النظر في «الحركة الدوامية» في السنوات التالية قال «كان هدفي النهائي ابعاد الواقع اليومي التصويري جملة وتفصيلاً عن الرسم ، وكانت الفكرة بناء لغة تصويرية تجريدية كالموسيقى ، فلن يكون اللون الاخضر مقتصراً أو ذا صلة بما كان اخضر في الطبيعة .. الهيئة التي تمثل سمكة تبقى صيغة مستقلة عن الحيوان ، ويمكن الاستفادة منها في كون لاسمك فيه ... لقد اعتبرتُ عالم الالة حقيقياً بالنسبة لنا كحقيقة اشكال الطبيعة بل اكثر منها وبان الاشكال الآلية لها حق مساو لان توجد في لوحاتنا» . حتى ان الذات ستختفي ممتزجة مع البيئة الصناعية المتجانسه القابلة للسيطرة عليها . وقال (لويس) مستبقاً كلاً من رسالة ومفردات (اورتيكاي كاست) ان التجريدمن الصفة البشرية هو الداء الرئيسي للعالم الحديث .

إن جزءاً لا بأس بهِ من عرض (پاوند) عام ١٩١٤ عن الحركة الدوامية عبارة عن دفاع عن قيم التجريد . فقد قال إن «الكتل المتناسقة» في لوحات (وندهام لويس) وقطع النحت بـ (كوديير) (برزستا) منحته يقيناً لحاجة باطنية ، وشعر بأن الشكل المطلق يمكن أن يكون مثيراً ، وندب حقيقة ان اغلب الناس لا يستطيعون أن يستجيبوا بـ «ترتيب من المسطحات» وقال مثمناً جهد الرسامين في اكتشافهم للميزات التي يمتلكها الشكل واللون ، ببداهة تاثيرهما ، على الرموز التي يعتمد عليها الكتاب بان المشاعر مرتبطة ، من الناحية المثاليه ، بالتجربة التي تصورها قصيدته (محطة المترو) ، كان خليقاً بها أن تُجَسَّدَ في ترتيب غير تمثيلي للالوان بدلاً من الكلمات . ومثلما لاحظنا ، فإن (پاوند) شعر بأن كل حادثة فكرية ، ترتقي الى الوعي «بصيغة مابدائية» ، وبأن هذه الصيغة تكرس الوسط المناسب للتعبير عنها . وفي الوقت الذي قد يبدو فيه هذا الاهتمام بالتجريد غير متناسب مع تاكيده العرضي ، فإنه يشكل جزءاً حيويا منه ، فالفن الذي يرمي الى الامور الكونية من خلال التفاصيل حسب ملاحظة (پاوند) يخترق التجربة الحسية من اجل فهم العلاقات الضرورية غير المتباينة الموجودة بصورة مستقلة في الاشياء او الاحداث .. فاذا ما كان على الشاعر أن يحس بالمشاعر الكونية المتكررة للانسان كتجارب اولية ، فعليه ايضاً ان يعيها تصويرياً كصيغ اقصيت عن احتمالات الواقع ممكنة التجسيد في «ضرب من الاستعارة الثابتة» ،

الصورة التي تعطي على حد تعبير باوند احساساً بالتحرر من القيود التي يفرضها الزمان والمكان .

وفي نظير التشبيه الذي اخذه (باوند) من الهندسة التحليلية لتوضيح ما قصده بالشدة في الشعر ، هناك المشاعر التي يولدها الشعر والتي هي المنحنى التجريدي غير المجسد الذي تولده المعادلة .

وما تزال الموازنة حاضرة في دراسته لاحد عروض (برانكوسي) Brancusi للنحت الذي نشر في Little Review عام ١٩٢١ ، حيث يقتبس (باوند) من دستور الحركة الدرامية «ان جمال الشكل من الحجر الساكن لايمكن ان يكون بجمال الشكل في الحيوان الحي» ، ويقول عن احد اشكال (برانكوسي) البيضوية المصقولة بشكل مميز إنه شكل متحرر من الجاذبية الارضية ، شكل متحرر من ذات حياته كالشكل الهندسي التحليلي .

ويوظف (باوند) هذا الضرب من الحرية في قصائد تصويرية مثل «عودة» و «مجيء الحرب» و «اكتيبون» ، التي تبدأ ، لكونها اسطورية او شبه اسطورية بنبذ الاغراض التجريدية بصورة تامة ، لكن ما هو اكثر اهمية هو وسائلها في استخدام عدد قليل من التفاصيل الجوهرية المحددة التي تعمل مثل النقاط في حقل هندسي عند رسم منحني ، لخلق حدس ندرك انه قادر على البقاء بصرف النظر عن التفاصيل . وهي لا تصف ، مثلما تفعل «صورة امرأة» على سبيل المثال ، خلال اكتمال التفاصيل والاستجابة العاطفية ، بل تعالج بدلاً من ذلك ، السكون الثابت ، المنيع للشكل ، الذي هو واحد من قيم التجريد من خلال التفاصيل ، ممكنة الادراك بالتجربة العامة .

ومن الناحية المثالية فان الادب التجريدي يحرر ذاته من كل الاتجاهات المرجعية .

وكان هذا مشروعاً مناسباً للدادائيين الذين جربوا عدداً من التجارب الابداعية المصممة لتجريد اللغة من المعنى العملي جميعاً ، وقد كتب (هوكو بول) Hugo Ball عام ١٩١٧ قصيدة صوت«Sound -Poem» وهي تتالف من مقاطع لا معنى لها بدأت هكذا :

كـا دجي بـيري بمبـا	ga dji beri bimba
كـلا قـدر دبـري الـولي لـوني كادوري	glan dridri aluli lonni cadari

كا دجاما بم يري كلا سالا gadJama bim beri glassala
كلاند رديري بلاسالا تغم زمبرابرم glandiridi blassala tuffm zimbrabrim

واراد بهذه الوسيلة اطلاق طاقات كانت مكبوتة بسبب قواعد لغوية مقبولة وابتدع (كرت شوترز)Kurt Shwitters في فترة متاخرة من الداداوية الشكل الذي سماه (اورسونيت)Ursonate ، وهي لفظة تتالف من مقاطع لا معنى لها مرتبة على وفق انماط معقدة يستطيع القاءها فيثير مشاعر لا بأس بها ، ولعلها اقل تطرفاً من هذه ، ولكنها تجريدية بصورة كافية لانها تقريباً خالية المحتوى ، انها التجارب الداداوية ذات الانشاء العرضي واصداء الصياغات المضاعفة الموجودة في (ابوروا)Ubu Roi التي قلّدها الداداويون ونصّ (المغامرة الاولى) للسيد (انتيبيرين) الذي يستخدم الكلمات بصورة غالبة ، لكنه يرتبها بطرق تجعل من المستحيل اعتبارها مرجعياً .

ولم ينشغل الكتاب الانكليز والامريكيون في حملات عدائية لاقصاء المعنى من اللغة كما فعل الداداويون ، الا انهم قاموا بتحريات بين حين واخر في امكانات التجريد اللغوي ، وكانت (كيرترود شتاين) اكثر التجريبيين عناداً في هذا المنحى . وثمة نفورٌ واضح في الكثير من اعمالها ، من الاسماء ، حيث تستبدلها بقدر الامكان ، باسم الفاعل الذي يعبر عن المضارع المستمر ، وتميل في مفرداتها الى الكلمات المألوفة غير المنمّقة . وتعامل الكلمات مثل «كينونة»being او وجود»existing و «الاعادة» repeating و «العيش» Living ككلمات مفتاح في مستهل (نشاة الامريكيين) وتكرر باستمرار ؛ وتاثير هذ من اجل اقامة ايقاعات في انسياب النثر ، وفي نفس الوقت لتفريغها من المعنى باستمرار . وليس للنحو syntax الا القليل من التوابع subordinabion بل يستمر باضافة كلمات على نفس المستوى النحوي وهذا تاثير شبيه بالاتجاه بين الرسامين الى تحريك كل شيء الى مسطح منظور واحد .

وتشير (نشاة الامريكين) الى شخوص يمكن تمييزها ، لكن الاسلوب في «الازرار الناعمة» يكاد يصبح منفصلاً كلياً عن الموضوع .

لكن الكلمة ذاتها لا يصيبها الهدم كما هو الحال في (فينجانتر ويك) . وتقول (كرترو شتاين) في تحفظ مدهش ، انه من المستحيل اختراع كلمات جديدة لان اللغة حقيقية تنبثق عن التجربة التاريخية «اعادة خلق فكري» ، «وان على كل شي واحد ان يبقى مع

اللغة «لفنّه ..» اضافة الى هذا فان الاحتفاظ بكيان الكلمات الفردية كان امراً ضرورياً لهدفها في خلق نصوص من شانها ان تعكس بهجة طفولتها في رسم الجمل بإنشاء علاقات ماتعة بين الكلمات. وكانت فكرتها انَّ الكلمات ينبغي ان توضع في مجاميع من شانها ان تولد «حيوية». وواضح ان هذا يمكن ان يتأتى من العلاقات النحوية او الصوتية التي يمكن ان تولد انماطاً دقيقة وأصيلة لا تخلو من معنى تماماً. وقد اصبح الكثير من هذه الفقرات مشهوراً تشخص بأسلوب (كيرترود شتاين) المميز. وهي غالباً ما تنجحُ في تقديم قدرة غير منظورة لكلماتها وعباراتها بروح فن الانعكاس الذاتي تماماً، ففي الجملة التالية يؤدي التلاعب بنفس الحفنة من الكلمات الى سياقات مختلفة تنشيء علاقات تركيبية غير متوقعة، وانفصالات دون ان يكون لها اي معنى اساسي ابداً :

"And after that what changes what changes after that after that what changes and what changes after that and after that what changes and after that and what changes after that: 12

«وبعد ذلك ما يتبدل يبدل الذي يتبدل بعد ذلك، والذي يتبدل بعد ذلك يتبدل وما يتبدل يتبدل بعد ذلك وبعد ذلك ويتبدل ما يتبدل بعد ذلك وذاك وبعد ذلك يتبدل ما يتبدل بعد ذلك»

وقد شارك (وليم كارولوس وليمز) ربما بصورة غير متوقعة نوعاً ما، على ضوء تعلقه بالتجربة الحقيقية، اعتقاد پاوند بأن نجاح قصيدة ما يعتمد على «الهندسة» وعلى قدرتها على تجسيد العلاقات المجردة. ولو اعدنا الى اذهاننا ان ولعه بالظواهر الخارجية جاء من الحافز لتعيين خاصية الوجود ذاته المقاومة الثابتة، فليس من المدهش ان يشعر «انَّ الصيغ / صيغ المشاعر بلورية / هندسية الواجهة» (ص ٦٤) ولعل ولع (وليمز) بالمفاهيم الشكلية البحتة للشعر لم يعرض بهذه الجدة في مكان اخر كما في مقاله في (مريان مور). وقال مشيراً الى ان التشتت والارتباك الظاهرين للشعر الحديث ما هي الا ابرز جوانبه المنظورة «إن دروس الرياضيات لا تخلو من الفائدة للشاعر اولقارىء الشعر حتى وان لم يتذكر منها اكثر من المبدأ الهندسي لتقاطع النقاط الهندسية : «حيث تتلاقى وتتقاطع الخطوط من كل الجوانب لتكون النقاط». وتكمن

متعة الشعر في تتبع هذه الهندسة ، بحركة على جسم القصيدة المشابهة لحركة العين على سطح اللوحة . وتتفوق قصائد (ميريان مور) لا لفكرتها او مضمونها بل لطرائقها في ادارة هذه التقاربات مع الصقل الفني ، من اجل الانشاء الجمالي المتولد ، حيث تولد الحرفة البحته الاسطحَ الخشبية بمهارة ، وهذا مستوى من الحكم الذي يذكّر بقرار (كوديير برزسكا) في وضع ثقته في التجريد فقط .

الا ان هذا القرار بالنسبة الى (وليمز) كان لا يخلو من صعوبة ، كان بامكانه الثناء على (كيرترودشتاين) لانها حررت الكلمات من المضمون واظهرت ان للحركة والتصميم قيماً مستقلة عن ايِّ إحساس معين قد يمكن اناطته بها ، حتى صار بامكانه القول: «ذلك هو جوهر جميع المعرفة» . لكنه ادرك انه بينما كانت (كيرترود شتاين) قد أجبرت على انشاء صلات مع الواقع من حيث تعلق الامر بالارتقاء الى سطح يكاد يكون ذا تصميم تجريدي فقد اصطدمت حرية الحركة هذه بالحاجة الى تمثيل الواقع وترجمته التي تصادفها الحواس . ويذهب (وليمز) الى أنَّه يمكن اخذ الاشياء بضمن نطاق المشاعر واستيعابها في تصاميم القصيدة فقط اذا مرت بالعملية الاسلوبية ، ويقول في «الوردة» The Rose ان التعامل مع الورود يغدو هندسة ؛ وتستطرد القصيدة قائلة «ان المشكلة هي ان كل تويجة زهرة تنتهي بحافة» ، وعند تلك الحافة ينتهي الحب الذي تحمله كذلك . الا انه يمكن تكرار الازهار في المواد الصلبة مثل المعدن والخزف وعندما يتحقق هذا التغيير ،

من حافة التويج يبدأ خط
واذ هو من الحديد
رفيع جداً
صلب بلا حدود
يخترق درب اللبانة
دون تماس ترتقي فوهتها
لا هو معلق ولا دافع
غضاضة الوردة
تخترق الفضاء
غير مرضوضة   ص ٢٥٠

بحيث يستطيع رمز الحب ان يطغي ويدوم عندما يغير طبيعته العضوية ويصب في صيغة دائمة . والصورة التي يستخدمها (وليمز) لشعر (ماريان مور) هي حديقة الخزف وهي لا تعكسُ الطبيعة الاّ بصورة مصطنعة مزيّتها الحقيقية مختلفة ، صلبة دقيقة ، مكثفة تماماً : «انها صفاء ابيض يفوق الحقائق» .

وقد اعجب بجهود (كيرترود شتاين) في تحرير اللغة من عوائق المضمون لأن شعره بالذات يتولى حملة مشابهة . ان كلمات قصائده ، كونها مرجعية ، تبتعد عن وظيفتها المرجعية(وما ان تكون قد انتفعت منها حتى تتحدث مباشرة مع المشاعر ، وتقيم صلات مع اجزاء اخرى من القصيدة ، مكتسبه بذلك الخاصية المستعصية المبهمة التي كان يثمنها (وليمز) . وهذا التاثير مرتبط بالطريقة التي يضفي بها صفة ذاتية على الفضاء ، جاعلاً اياه نظيراً للوجود الجسدي ، وقد اظهر (جي . ملس ملر) J. Millis Miller ان (وليمز) يفكر في الفضاء وهو يخترق بالحواس ، بحيث تقرُب الاشياء ، محاطة بقبضة البصر ، اللمس ، السمع ، لتصبح معروفة نسبياً ، كأنها عمليات بدنية . وبضمن هذه السلسلة المتصلة يصبح كل ما هو يدرك مظهراً للتجربة الفردية للوجود ، والوجود متماثل مع مجموع الاشياء المدركة . المسافة بين العين والشي تختفي بحيث يتحول الحس الى ضرب من اللمس ، يحس بالشيء ويشارك ردود الفعل ، توترات وحركات الجسم ، فيضعف الوعي وهو في هذا الميدان ذاته ، ليصبح بارزاً ومتنوعاً اذ يُنطق به خلال الظواهر(بيد ان الاشياء تتلاقى كذلك وتمتزج منشأة علاقات غير منظورة مع بعضها تماماً مثلما تلتقي ألخبرات المادية في الوعي

ويُمكننا (ملر) من معرفة سرّ توافق معالجة (وليمز) للاشياء مع تحليل (ورنجر) للتجريد . إنّ فضاء قصائدهِ ، حيث يكون كل شيء مجاوراً لكل شي آخر ، ومتهيئاً في نفس الوقت للادراك ، لا صله لهُ بانطباعاتنا الاعتيادية في الفضاء . وهو يشبه عقل اللوحات التكعيبية التي وجدها (وليمز) غنية بالمعنى في مستهل مسيرتهُ . وكانت النماذج التكعيبية ، نموذجياً ، اشياء هي في متناول اليد مثل محتويات الطاولة أو أثاث وأدوات غرفة الفنان ، وهذه الاشياء كالقيثارة (الكيتار) ورقعة الشطرنج أو قنينة النبيذ اشتركت في الحياة اليومية بإقحام حضورها الهندسي القوي فيها . وتوسع الطرائق الفنية التكعيبية هذه الالفة وذلك بإقصائها للعمق . فبينما يقوم التكعيبيون بحني وليّ الفضاء امام العين وليّه ومحوه . مازجين النموذج بالجدار خلفه، فانهم

يدعون انه حزء من واقع قماشة اللوحة ذات البعدين . وتُزال مظاهر الأشياء التي لا علاقه لها بوجودهم في هذه (آلارض المنبسطة) ، الديناميكية وتبسط وتجعل جوهرية ولعلها تكون صعبة الادراك .

وتخضع الاشياء في قصائد (وليمز) لتحولات مشابهة فهي لا توصف ، بل تفصل عن أرضيتها الاعتيادية وتوضع في دائرة وعي الشاعر المشعة ، وتغمر في امكاناتهُ التصويرية الحساسة . وما إن تكون هناك ، حتى تستخدم قتصادياً كنقاط انفصال الكلمات التي تشكل صياغة القصيدة ، حتى إنَّ القصيدة السردية التمثيلية لـ (وليمز) يمكن أَن تستخدم لاظهار هذا التأثير التجريدي غير المرجعي :

طبت مساءً

في ضوء الغاز الوهّاج

ادير سدادة المطبخ

وأراقب سقوط الماء

في الحوض الابيض النظيف

فوق الخشب اليابس

الى جهة

قدح مملوء بالبقدونس

اخضر يابس

ينتظر

الماء كي يصبح طرياً

انْظُر الى الارضية النظيفة ـ :

زوج من الصندل المطاطي

موضوع جنباً الى جنب

تحت منضدة الجدار

كل شيء مرتب لمقدم الليل

منتظراً قدح في يدي

ثلاث فتيات في الاطلس القرمزي

يمررن قريباً أمامي
على همهمة
أرضية الاوبرا المزدحمة
إنها
الذكرى تلعب دور المهرج ـ
ثلاث فتيات غامضات لا معنىً لهن
مليئات بالروائح
وحفيف أصوات
الثوب يحتك بالثوب
وزوج خُفٍّ صغير على السجادة ـ
وفرنسية المدرسة الثانوية تسمع بصوت عال :
بقدونيس في القدم
هادىء يبرق
يعيدني أتناول شراباً
واتثاءب بتلذذ
انا جاهز للنوم

ص ١٤٥ ـ ص ١٤٦

وليست القصيدة عن زيارة للمطبخ ، وانما عن مسرحية من المشاعر ، تفاعل بين حاسة النظام والأمن المنبثق من الاشياء في متناول اليد ، والوجود الغريب العقيم الموحي به من ذكرى عابرة . والسمات المرجعية لكلمات مهمة لا سيما كدعم لمضامينها والاشياء داخل المطبخ ساكنة ، منتظمة ، مألوفة بينما تحمل ذكرى «الاطلس القرمزي» و«زوج الخف الصغير» في «فرنسية المدرسة الثانوية» من الناحية الاخرى الزيف والذريعة وثمة عناصر تهديدية لما هو غير مضطرب وغير قابل للتعليل في المشهد الشهير : روائح غامضة ، والمظهر القذر للسجادة مناقض لتفاصيل المطبخ الصلبة ، المصقولة ، الدقيقة ، «ضجيج الاصوات» المبهم المناقض «الرشاش» الماء المحدد المباشر . وما ان يقع شطراً لحظة الانتظار في هذا التصميم التناقضي ، تستأذن

الكلمات من مراجعها ، وتوحد ذواتها بضمن هذا التوازن ، وان المرء يكاد يراها وهي تقُشر من سطح الاشياء التي ترتبط بها طبيعياً ، وتُركب في اماكنها في القصيدة وهي تستخدم لا لتعني بالدرجة الاولى اي شي في الطبيعة بل لتولد مشاعر تجريدية غير ملموسة لا يمكن أقلمتها في اي مكان الا بضمن الذات ، وقد فسرّ (وليمز) بنفسهِ هذا الاستخدام للكلمات بوضوح :

عندما يصنع امرؤ قصيدة يصنعها اجل ، يصنعها ـ ولتعلم ـ انَّه يأخذ الكلمات كما يجدها متداخلة حوله ثم بنشؤها ـ دونما تحوير قد يفسد معانيها الدقيقة ـ في تعبير مثير لمداركه وحماسته بحيث تتشكل الهاماً في الكلام الذي يستخدمه ، والعمل الفني ليس ما نقوله بل ما تفعله ...

ووجد أنَّ (جويس) استخدم كلمات بهذه الطريقة :

انهُ يرغمني قبل أن استطيع اتباعه لفصل الكلمات من الصفحة المطبوعة ، ليأخذ بها الى عالم حيث يعمل الخيال وحيث لم تعد الكلمات الا عناوين تحت الصور التوضيحية . انه تاكيد ثابت لحرية الحقيقية من الاستخدام الذي يسعى اليه سعياً ابدياً ، إنّه العالم الحديث ينشأ اتصاله الذاتي ، انها طريقة كلاسيكية .

يعتبر شعر (اي . اي كمنكز) عادة تصويرياً بصورة مفعمة بالحيوية إلا انَّ هذا الجانب من اعماله مبالغ فيه بسهولة ، فابداعاته اللغوية تهمل في الحقيقة مسألة المحاكاة جميعاً ، نفصل الكلمات عن معانيها المألوفة ، وتحررها لتعبر عن حدسات خاصة ، او لتشترك في تصميم القصيدة . صحيح ان الكثير من وسائله المطبعية تعبيرية اوحتى تصويرية ؛ لكنها مستخدمة بضمن اطار الاعراف الاسلوبية الحديثة التي يشترك فيها مع (وليم كارلوسن ويلمز) و (ماريان مور) وشعراء آخرين من ذلك الزمن . المفارقة التي تنطوي عليها الاعراف الطباعية الجديدة واضحة جداً في حالة (كمنكز) .. فقد قال انه كان يعتبر الممارسات المألوفة تكلفاً ، واعتاد على استخدام الحروف الكبيرة فقط للتأكيد وكتابة ضمير الشخص الاول (المتكلم المفرد)(I) بصيغة حرف صغير (i) من الحروف المرسلة اليه من قبل (سام ورد) Sam word ، متعهد ديوانه «حقل نيو انكلاند» New England Farm الذي يثني عليه في القصيدة ٢٨ من «مطر أوبرد» . وقد برر كتابة ضمير المتكلم بالشكل الصغير (i) على اساس التناسق

مشيراً إلى انّه لا توجد لغة اخرى تعيرُ اهتماماً خاصاً لضمير المتكلم . لكنه ، مثلما وضح غالباً ، فإنّ هذه الانحرافات الجريئة لا تكاد تكون طبيعية تساهم في طمس الذات لانها تنبذ العادات التقليدية الناقصة المستساغة لصالح العرض الاقحامي للمبدأ .

ومع انَّ اسلوب (كمنكز) يمتاز بكونه ملموساً بشكل ملحوظ،فمن الغريب ان لغته تجنح نحو الادراك التجريدي . وقد اشار (ر . ب . بلا كمر) في تحليـل منهم لشعر (كمنكز) الى ان بعض الكلمات المفضلة في مفرداته مثل (flower) «الورد» تميل الى أن تصبح مجرد إشارات لمشاعر خاصة ، ولان تفقد قيمتها المرجعيـة والاجتماعيـة . واعتراض (بلاكمر) الخاص هو انَّ الافكار التي يفترض فيها أن تعبـرّ عنها تبقى صعبة المنال ، ويصبح القارىء متفرجاً يلاحظ القصيدة كحالة لانفعال الشاعر لكنه لا يستطيع الاشتراك فيها . إلّا أنَّ واحداً من اكثر ابداعات (كمنكز) اللغوية الجلية التي تستثمر التجريد الذي نبذه (بلاكمر) بنتائج مفهومة تماماً هو انتقال الكلمات من وظيفة نحويـة الى اخرى (يجعـل منها اسمـاءً بصورة عـامة) . وفي الـرقم(٥) من « سوناتات ـ حقائق» Sonnets-Realities من ديوان «تيولب ومداخن» Tulips andchimney يصف كمنكز فتاة «تتحاشىٰ دائماً لمس يجب (mast) وسوف (shall) وتستخدم نفس الكلمات بمدلولات مختلفة بعض الشيء في السطر الاول من الصفحة (١٨) من (قصائد جديدة)New poems «يجب وجود سوف» must being shall وقد وجد (كمنكز) ، باستخدام الافعال المساعدة «البسيطة والمألوفة» كأسماء بصورة لطيفة ، طريقة مباشرة للتعبير عن المفاهيم الثقيلة . وليس من قبيل التحسين القول انَّ الفتاة في السوناتا(٥)تحاشت العواقب الضرورية والمستقبلية ، اولصياغة السطر رقم (١٨) صياغة جديدة ليقرأ «إنَّ الضروري هو ما لا بدّ منه كذلك» ولم يغير (كمنكز) معاني الكلمات ، بل منحها زخماً غير اعتيادي وجعل معانيها اكثر وضوحاً . ولا غرو ان نجاح هذه المناورة يعود جزئياً الى حقيقة انها ليست مبتكرة جداً ، بل تتبع نمطاً و. دَ في الكلام المألوف : «انهُ لا بد منهُ» It's amust و «انهُ ، قد بان» hes .ahas been. ويبـدو ان ما فعلـهُ (كمنكز) هنـا للوهلـة الاولى هـو لتحسـين السمـة الملمـوسـة Concreteness لانَّ الكلمات قد رُقّيت من كونها مجرد وسائل نحوية مساعدة الى اسماء لها معان محددة . لكنها عندما تقارن بالأسماء التي حلّت محلها من الناحية النظرية مثل «تتحاشى دائماً والديها والشرطة» يصبح من الواضح انّها تجريد حقاً :

مساوية تقريباً للكلمات مثل «الاجبار» Compulsion و «اللزوم» Obligationوتخبر القصيدة ٧ × منْ (١ × ١) سكان عالم متحارب لآن يصرخوا

---حتى تستيقظ (لوّاتكم) till your if is up---

وتختفي تحت اعاجيب غير and vanishes under prodigier of un

بحيث تشغل «لو»«if» محل اسم يعني شيئاً شبيهاً بالامل . وعليه فعندما تتحدث القصيدة (٢) من (لاشكر) No Thanks عن «القمر الشبيهبـ «لـو» if like، فإنَّ الصياغة تعني ان القمر مفعم بالامل ، ان تحولات من هذا النوع ، التي اصبحت شائعة اكثر بكثير في الشعر الذي نشرهُ (كمنكز) بعد عام (١٩٣٠) ،لهي حيّة ،مباشرة ومفهومة . بيد أن تأثيرها تجريدي . وبرفع كلمات كهذه عن ادوارها النفعية وتحميلها اكثر من «مضمونها» المألوف ، فقد اناطها (كمنكز) كذلك بمفاهيم عامة ، مستخدماً اياها لعزل وتثبيت وجهات نظر او افكار .

ويزيد الانتقال من القوة الدلالية لهذا النوع من الكلمات الضعيفة مثل الافعال المساعدة وادوات الربط . لكنها ، على اية حال ، تميل مع كلمات اخرى الى تحديد المعنى الى مفهوم مناسب لغرض (كمنكز) المباشر . والسطر الاول من الرقم (٣٩) من (١ × ١) ص ٤١٢ «جميع الجهل ينزلق»الى «يعرف»all ignorance toboggans intoknow ينتهي بالتورية في الكلمة الاخيرة : المعرفة الفكرية شيء سلبي ، الكلمة الاحادية المقطع ، حتى من غير تورية ، استثناء فعّال للنبر المفصلة لـ Knowing المعرفة ، وهذا تضييق لمعناها . وتنتهي القصيدة مفترضة أنّنا نتحرك من الاستغراق في تاريخ عقيم «الى الحاضر» into now ؛ وما يزال تأثير التورية حاضراً لكن الانتقال هذه المرة يضيّق معنى الكلمة باتجاه المضامين المفضلة ، متفادياً حيادها الى حد ما . وللقصيدة رقم ١ × ١ فقرة يصبح فيها الفعل اسماً واسم العلم فعلاً :

let pitiless fear play host
to every isn't that's
under the spring
- but if
alook should april me,
down isn't's own isn't go ghostly ...

دع الخوف القاسي يستضيف
كل «ليس» (isn't) تحت الربيع
ـلكن ان كانت النظرة تجعلني نيسان (April me)
وتروح كالشبح في ليسات (isn't's) نمتلك ليس (isn't)

ويبدو ان (ليس)isn't هنا تعني شيئاً اشبه «بالتهديد» او «الخطر»، و «نسيان»April المستخدمة بطريقة مشابهة من قبل (كمنكز) في مكان آخر، تعني شيئاً مثل «يشجع» لذلك فقد اكتسب الفعل المعنى الاقوى للاسم لكن «نيسان» April لاتحمل معناها بل معانيها المتداعية في القصيدة . والأساليب من هذا النوع ، سواء تعزز الكلمات الفارغة نسبياً او تضفي على الكلمات معاني خاصة بها ، ما هي إلاّ مدارك تسعى الى حل مشكلة الاشارة (الرجوع) الى الاحاسيس اكثر منها الى الظاهر الذي يولد الاحساس : ولو ترجمت الى اللغة التقليدية ذات المدى المشابه فأنّها ستمثل حينئذٍبكلمات ذات معنى ملموس ضئيل . والفقرة التي تعتمد اعتماداً كبيراً على الانتقال النحوي ستعين على فهم الموضوع : انها وصف للفردوس :

الصدق الاخضر الذي ليس حيث
السرمدية الآن يرحب بكل كان(Was)

من بين حشد من اكوان(ams)

... the green whereless truth
of an eternal now welcomes each was
of whom among not numerable ams ...

ص ٣٩٩

ويمكن ان تعاد صياغتها لتعني : إنَّ الحقيقة الجوهرية للحاضر الأبدي ترحب بكل هوية سابقة لأمرىء من بين حشد غير محدود من الاحياء والالفاظ (كمنكز) الجديدة قوة مضاعفة ، إنّها تعزز معاني الكلمات الضعيفة نسبياً ، وكل واحدة منها تؤكد مفهوماً محدداً اوسمه تُفقَدُ في الاشارة الملموسة وتعني «كان» و «اكون» «was,ams» الارواح الميتة» و «الذوات الحية» على وجه التقريب . إلا انَّ الافعال المستخدمة بصيغة غريبة تشكل تناقضاً حاداً ، ضيقاً ليس بمقدور لغة اقل تجريداً تحقيقه .

ان امثلة النفي عند (كمنكز) هي بحق أمثلة للانتقال النحوي وإنَّ جزءً من فعالية صياغات ، مثل «لا حياة»umlife و «سمعة»unrepute تعزى الى حقيقة أنَّ السابقة prefix تكتسب معنى حقيقياً اكثر مما لها بصورة اعتيادية ، طالما أنّها ليست مستخدمة مع الاسماء . ويتجلى طموح (كمنكز) لجعلها ذات مغزى أُوضح بصورة كامنة في استخدامات عرضية مستقلة مثل (الناس يكون / تعال / لا» People / be Come / up العبارة التي تنهي القصيدة الاولى من «قصائد جديدة»New poems ص ٢٣٢ . إلاّ أنَّ السوابق المنفية تميل ، على ايّة حال ، الى جعل الاسماء تجريدات عند اكتسابها معنى اكثر بذاتها . وتظهر الامثلة في القصيدة الاولى المتشائمة من ١ ×١:

لا شمس تلطخ	nonsun blob a
لا سمائية بالبرد	cold to Skylessness
تغرز النار	sticking fire ...
	Le
	Leaf of ghosts some
قليل منها يزحف هناك	few creep there
هنا أو على	here or on
لا ارض	unearth

(ص ٣٨٩)

وحقيقة ان « لاشمس»nonsun و «لاارض»nonearth تشير الى صفات اكثر منها الى اشياء موضحة بـ «لا سمائية»skylessness ، نفي ذو الصيغة المناسبة لاسم تجريدي توازيه . ولا بد من اضافة أن (كمنكز) يبين وعياً بسوء الاستخدامات التي يمكن فيها للمنفيات التي في غير محلها ان تُجعل في قصيدة عن زوج مغلوب على امره نصفهُ كـ «امرىء غير مفهوم بصورة كافية» (ص٢٨٧) وهي سخرية لنشيج الشفقة الذاتية whimpering self - Pity .

والكثير من هذه التجارب الفنية ، وان كانت تصويرية ظاهرياً ، تجلب الانتباه حقاً

الى ذاتها والى طريقتها في معالجة مشاكل المحاكاة ، موضحة بذلك ما يبدو على أنه قانون ذو صلة بالجهود من اجل الارتقاء بالامكانات الاعتيادية التصويرية لأي فن . فعندما ينفصل فن ما ، يعمل بطريقة واحدة اوبُعدٍ واحد ، عن حدوده المألوفة من اجل محاكاة نموذج ماثل في نموذج أخر فإنَّ الطبيعة الاولية تميل لأن تبرز بحدّة وأن تصبح الموضوع الحقيقي للعمل الأدبي .

وتوضح هذه النقطة (المسألة) قطعة من (فنجانزويك) تستخدم طريقة فنية ، مفضلة لدى (كمنكز) . فالرسالة من (بوستن) في واحد من تجسيداتها الكثيرة ، مليئة بالثقوب ؛ ثقبها (بروفسور) مستخدماً شوكة (اكل) . ويقال لنا فيما هو في الظاهر هجوم ساخر على نظرية (ورنكر)worringer في التجريد باسلوب بدائي ، بأنَّ البروفسور فعل هذا من اجل ان يعبر عن مفهوم للزمن على سطح مستو ، كما أنَّ اللغة ذاتها تتبع هذا باعطاء مثل للتجريد . ويقول النص ان هذا الاكتشاف من البروفسور يتحقق من خلال الدليل في ... الجدار المنحني لملجأ الرجال المخلصين ؛ مشدَّداً بـ

باي تسو فب روك انكل أ سّان دسبل إيج اينا ...

by bi tso fb rok engl a ssan dspl itch ina

(ص ١٢٤)

وقد خرج جويس على تقليد فصل الكلمات بعضها عن البعض من أجل محاكاة الزجاج والخزف المكسور من خلال اللغة مباشرة ، ويستخدم (كمنكز) نفس الاسلوب تماماً .

... المشلول الذي يقود عربته صديقه الخرف خطوة بمحاذاة .. (بتصرف)

... The paralytic whose dod d e rin g partner whEEl shi min chb yi nch along

و

... بين الكراسي تترنّح المراة العجوز الحمقاء تبيع المناطيد (بتصرف)

... b etw ee nch air st ott er s thesillyold Woman selling Balloons

(ص ٤٨)

إنَّ هذه الامثلة مفهومة تماماً عندما يعاد تجميع الكلمات الآن اللغة تثبت في النهاية انها مرجعية بطريقتين ـ من خلال معاني الكلمات ومن خلال التقليد المادي أو المرئي . وقبل ان يحدث هذا على اية حال ، تبدو المقاطع التافهة ذات معنى ، وكأنها كلمات لغة مجهولة . وهي عندما تماثل في كلمات مألوفة : يصبح واضحاً ان هذه الفائدة يمكن ان توجد مستقلة في غياب المرجع الحقيقي ، بصيغة مجردة ، كسمة متأصلة في اللغة ، وتحقق المقاطع عديمة المعنى أنياً حالة لغة التجريد ، مثل (اورسونيت)ursonate (كورت شوتزر) .

وعليه فأنَّ حالات خرق الصيغة الفنية ، حتى لو كانت على شكل محاكاة ، لها تأثير ذاتي المرجع مسترعية الانتباه الى الدلالة اكثر مما الى المدلول . ولا يفعل (كمنكز) الا القليل للحيلولة دون ذلك . وهو ينتزع انتباها لطرائقه بحيث ان الكثير من قصائده شبيهة بألغاز وغالباً ما يعين محتواها التافة او العاطفي . ان دلالاتها تكمن تماماً في العلاقات الفنية التي هي من عناصر اللغز ففي بعض الاسطر التي تصف الرعد على سبيل المثال :

at
which (shall) (pounceuprackwcill) jumps
of
THuN de RB
losso! M; iN
- Visiblya mongban (gedfrog -
ment ssky? wha tm) eani ngl (essness -)

ص ٢٥٠

ثمة صعوبة في إدراك ايّ معنى للرعد ذاته ، وإن كنا نستطيع بسهولة ان نتعمق في التفكير لفك رموز البراعة الطباعية المعروضة . وممارسته في تقسيم التراكيب من أجل إقحام الكلمات والاحرف الاعتراضية المحصورة بين قوسين تؤكد كذلك مجرد التركيب ، وهو أسلوب الإقحام الذي يتقاطع فيه عنصران ، كما في :

Strol pre ling (cise) dy c ly   na (mite)

بت   بدقـ   جول   (ق)   ديـ (ـة)   نا   (مايت)

(ترجمة حرفية)

الذي يحقق تأثيراً تزامنياً لكنه يحول بين القارىء والمحتوى في القصيدة . وبعض القصائد مجزاة تماماً وينبغي ان تقرأ باعادة تجميعها ، كالقصيدة المشهورة عن الجندب وتقتضي قراءة الكثير منها الرجوع من قسم اخر عن كثب من اجل الحصول على مدلول ليس لشكلها ، بل لمعناها لا سيّما انَّ الاثنين يقعان قريبين من بعضهما في حالات كهذه ، ولذلك رموز اسلوب القصيدة ينبغي ان تكون للمرء تجربة عن شكلها . وفي هذه الحالات يقترب (كمنكز) ، لكنـه لا يحقق ، غلق العنصرين ، وهو ممكن في الموسيقى والفن الكتابي التجريدي بصورة مستقلة .

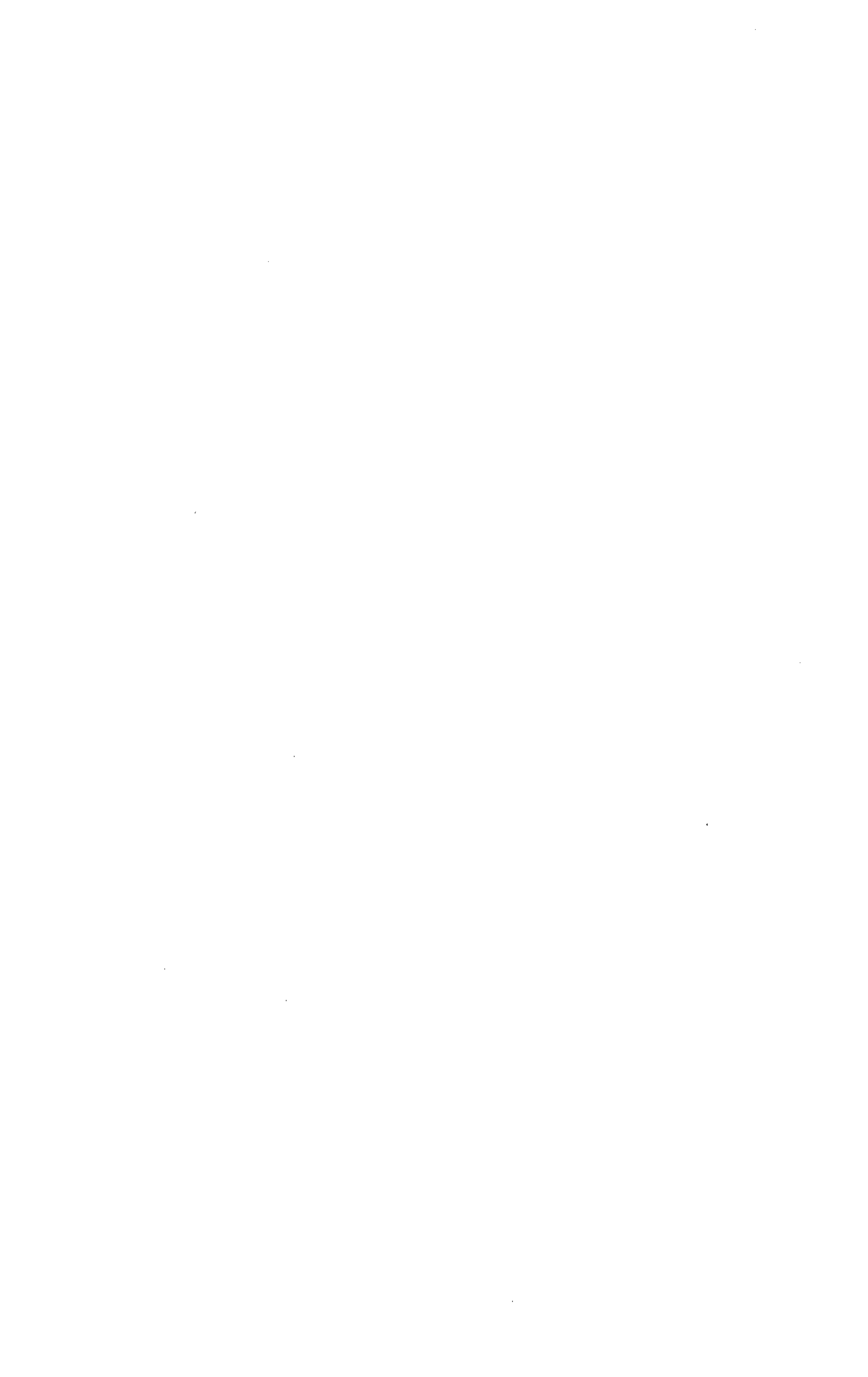
ويلاحظ في اعمال (كمنكز) الجنوح نحو المحاكاة جنباً الى جنب مع التجريد الشكلي ، وهو امر ليس بالشاذ في التجربة الادبية عند الانكليز والامريكان . ويظهر التجريد اللغوي والشكلي عادة مرتبطاً بقدر معين من التمثيل . وقد أشار (كلايف هنرت) الى انَّ (جويس) استخدم افكاراً مهيمنة متكررة بتأثيراتها المتسطحة ذاتية المرجع منذ عهد يرقى الى «الموتى» The dead و «صورة» «Aportrait» إلا انّهما كليهما يمكن ان يقرأ بالتأكيد وكأنَّ لهما «عمق» القصص التي هدفها الرئيس تصوير الواقع . وبصورة عامة ، فإنَّ التجريبيين قد طوروا الامكانات التجريدية للغة دون معارضة وظيفتها المرجعية الاعتيادية تماماً ، ويبدو انّهم قد اتفقوا ، قدر تعلق الامر باللغة على الاقل ، مع وجهة نظر (كاند نسكي) في انَّ التجريد يحتفظ بجرس «المادة العضوية» ، اكثر من اتفاقهم مع فكرة (موندريا) في انَّ اي تلميح الى الاشكال الطبيعية يعيق قابلية العمل لالتقاط الواقع النقي . لذا فقد مالوا نحو استغلال المعنى لصالح التجريد بدلاً من اهماله : مثلما استخدم نحت (كوديير ـ برزسكا) واللوحات الدوامية بـ (ويندهام لويس) الاشكال التمثيلية المسخَّرة للأسلوب لتحقيق المسلّمات «السطوح في العلاقة» Planes in relation ، ويبدوا انّه قد كان لـ (باوند) هذه الخطة في ذهنه عندما ميّز ، في مقال كتب بعد اكثر من عشر سنوات من بدء تعاظم نزعته نحو التجريد ، نوع الشعر الذي سّماه «لوكوبوئيا» الذي يستخدم الكلمات بمعانيها

الاعتيادية ، لكنّه يستغل كذلك المضمون الجمالي الذي هو مجال الظاهرة اللغوية على نحو مميز ، اي ، الاستخدام ، المضمون والرابطة ، مسّمياً هذه النظرة الى الشعر ، رفض الذكاء بين الكلمات .



الفصل السادس

الصورة المجازية ومنـابع اخرى



ظلت بذور التجربة مخفية دائماً داخل قشرة نظرية البلاغة التقليدية . وليس المجاز المعروف وصور الكلام على اية حال اكثر من اسماء للانحرافات عن المعنى الحرفي والممارسة التقليدية التي ظهرت دائماً في اللغة الشعرية ، وانَّ من شأن مجموعة كاملة منها ان تعطي اغلب التركيبات اللاعقلانية وغير المنطقية الموجودة في اكثر الكتابات التجريبية غرابة . الا انَّ ماكان يعد يوماً ما زخارف الاسلوب قد غدا في الفترة الحديثة مثالاً على قوة ذاتية اللغة . وكانت اللغة البلاغية تعدّ منفذاً في جدار الحرفية ، المكان الذي يلتقي فيه الفكر والمادة ، مسرحاً تمثل فيه مسرحية الادراك الحسي والتعبير . ولم يشغل المنظرين المحدثين موضوع او مصطلح فنيّ ما اكثر من ذلك .

لقد حسب (بيركسون) تكوين الصورة شيئاً لايستغنى عنه في تعامل الفكر مع العالم المادي «والصورة» (Image) هي مصطلحه المألوف في (المادة والذاكرة) للمادة الاساسية التي يتعامل معها الفكر . انها الانطباع الاولي الذي يرتطم بالجهاز العصبي في الادراك الساذج ، ووسط النشاط الفكري جميعاً وهو يقول : «اننا نفترض مجموعة من الصور عند الاعتقاد بالعالم المادي ثم انه من المستحيل افتراض ايّ شيء اخر . ولا مناص لاية نظرية للمادة من هذه الضرورة» . ويستطرد (ليبين) قائلاً : انَّ التفسيرات الحديثة لسلوك الذرة مبنية على الصورة المجازية . وأن العالم كتلة واحدة من الصور الذهنية والذات كتلة اخرى . وما الصورة في الادراك الحسي الا عنصر مركب من صفات قد استقت الذاكرة منها الكثير. واغلب هذه تكون مكبوتة عندما تمر بالتمثيل ، لانَّ الفنان يختار على وفق رغباته ، ولكن مع هذه الخسارة ، فانَّ

الصورة المُمثّلة اكثر اخلاصاً للحدس من صيغ التعبير الاخرى ، كما انَّ(بيركسـون) رأى انَّ تعدد صور كهذهِ يمكن ان يصل الى حد المعرفة الحدسية .

وهي لاتستطيع نقل المعنى بصورة مستقلة ، على اية حال ، بل يجب ان توضع في علاقة مع بعضها عن طريق التفكير . وعند هذه النقطة الحاسمـة ، المسافات بين الصور وحولها ، وجد الكتّاب المحدثون فرصاً لنقل آفاق جديدة الى العالم وتطـوير امكانات لغوية جديدة . وقد جاءتهم اقتراحات من هذا النوع من عدة مصادر . فقد بينّ الرمزيون الفرنسيون انَّ الاشياء يمكن ان تكون اكثر بلاغة من الافكار ، وكانوا قد اكتشفوا الامكانات الرمزية للاشياء المرتبطة بالمذهب الصناعي والحياة الجديدة . وكان (رامبو) قد اقترح ، في كتابتهِ حول استخدام الازهار في الشعر ، ان واحدة من الوسائل للدخول في ممالك روحية جديدة هي الصورة .



Trouve des fleurs qui soient des chaises

«جد وروداً تكون مقاعد» .

وكان قد قارن الزنابق في الماء بالمحقنة . ان صور الاحلام لـ(فرويد) التي كـان بالامكان قراءتها كمفـاتيح للفكـر غير الـواعي ومقدمـة (بيركسـون) التي تقول ان الاحداس الاولية تظهر في الصورة المجازية ، وولـع (فورد مـادوكس فورد) Ford Madox Ford بالاشيا، المعروضة للمزايدة ، وتحليل (اليوت) للصورة المجازية لما وراء الطبيعة ، ومذهب (فينولوسا) الشعري للرموز الكتـابية ، ومبـدأ المستقبليين للقياس الايحائي البعيد والكثير من التأثيرات الاخرى مرّت في نظرية الصورة المجازية وممارستها محولة افكاراً مقبولة حولها .

ويمكن القول انَّ حقبة اللغة المجازية الحديثة ، في الشعر الانكليزي والامريكي تبدأ بقول اليوت :ـ

.... الماء منتشر ازاء السماء

كمريض مخدّر على منضدة الجراح

ان هـذا التشبيه الـذي كتب في وقت قبل عـام (١٩١١) ، يخرق فجـأة التوقعـات التقليدية . وهي تربط بين حقيقتـين بعيدتـين ، تستخدم مصطلحـاً علمياً تقليـدياً لـ(لافورك) ، يتخطى الرنين الشعري ، ثم يتلاشى بخاتمة انكماشية وكأنه كي يلائم التحديد السوريالي في انَّ الصورة يجب ان تخرج دونما تأثير ، ان قاعدة العلاقة بين المصطلحين امّا مصطنعة او تكاد تكـون ايحائيـة على نحـو مرعب . فكـلٌّ من الماء والمريض مجالات لشفق ، لكنه اذ ما أُخذت صفاتها مأخذ الجد ، فاننا نخبر بأن الماء لاشعوري ، وربما مريض كذلك ، كالعليل . وفي «الفحام الشرقي» East Coker ، القصيدة التي كتبت بعد ثلاثين سنة من ذلك تقريباً ، يكون الفكر تحت تأثير مادة الاثير المخدرة واعياً لكنه لايعي شيئاً مثل «الساعة البنفسجية» Violet Hour لـ(اليوت) ، التي ترمز الى انتهاء يوم رتيب في براري الحضارة الحديثة . واغلب الصور التي تلي تشبيه المريض في «اغنية الحب» لـ«جي الفرد بروفروكس» هي كـذلك ، وعـلى حد سواء ، مغامرة ، وتبين ان الصورة في الفترة الحديثة يمكن لها ان تحقق أكثر وتعني اكثر من اي وقت منذ القرن السابع عشر .

الصور المجازية التنـافرية The Imagery of Discord

يعتمد المجاز تقليدياً على التشابه بين تعبيرين مختلفين للاستعارة . وهو يستخدم مبادىء (هوبكنز) العامة في القافية رابطاً الاشياء التي تمزج التشابه والتنافر ، مع التاكيد على الاول . الا ان (ارسطو) في نقاشه للاستعارة يمنح اهمية لايستهان بها لعنصر التنافر كذلك ، معرفاً الاستعارة بانها تجميع زوجـين من الاشياء التي لهـا علاقات متشابهة مع بعضها . ويمكن ابدال اي عضو من كل زوج بما يقابله من عضو من الزوج الاخر خلال الاجراء الموصوف بدقة في علم البلاغة بابدال كلمـة واحدة باخرى تعتمد ، لا على اي وجه شبه بين عنصرين يتم ابدالهما ، بل على التشابه بين

عـلاقتهما مـع اجزاء اخـرى لازدواجها . فـإن «الرب راعيّ» The Lord is my shepherd تعادل العنصرين فقط بدرجة ان علاقة (الرب) مع المتكلم تشبه علاقة الراعي بالقطيع . ولعدد من السمات التي اضفاها (ارسطو) على الاستعارة صلة اكثر بالاختلاف منها بالشبه

(١) انها تمنح «جواً غريباً»
(٢) انها تعطي اسماء لاشياء لا اسماء لها بالانبثاق من شيء قريب منها .
(٣) انها ضرب من اللغز .

وكانت هذه جوانب للصورة المجازية التي بدت في غاية الاهمية لجيل التجربة . وثمة بواعث متباينة تقع وراء هذا الاجماع غير الدقيق . وكانت الصورة المجازيـة المتنافرة تعتبر احياناً تهجماً على التوقعات التقليدية والعادات الالية للتفكير . وقـد اعطـاها (فيكتـور شكلوفسكي) ، مـع انكاره ان الصـورة المجـازيـة مجـرد اداة اقتصادية ، مكاناً في نظريته عن التغريب كطريق الى تجنب الادراك الالي ، مـولداً الاحساس ، مستأصلاً معرفة الاشياء بحد ذاتها لتحل محلها انطباعات جديدة عن العالم . وتستخدم الصورة المجازية من هذا النوع احياناً لعزل الانماط الفجّة للكون المنتظم عقلانياً ، واعادة تجميع الاجزاء وفق ادراك جديـد ، «من خلال استعـارة للتوفيق بين / الناس والحجارة» كما قال (و . س . وليمز) وقد تفيد في فتح ابواب الشعر للمواد غير التقليدية من العلم والحياة اليومية والاحلام الحقيقية على النقيض مما هو رومانتكي فيها . إلّا انَّ اكثر الوظائف حيوية لهذا النوع من الصورة المجازية هي توسيع امكانات اللغة ، اي خلق معانٍ جديدة من خلال صلات جديدة .

مثل هذه البواعث جلية في نظرية التجارب الأوروبية وممارستها بوجه خـاص . وكان اقتراح (مارينتي) ، في ان يكتب المستقبليون في سلسلة من القياسات التي تساير الصلات الواضحة او المباشرة وتحذف عناصرها الاولى ، قد أُعدَّ بالتـأكيد لخـرق الافكار التقليدية للترابط . وكان كذلك اول من قام بمطالبات معينة ايجابية لهذا النوع من صور المجاز ، وقال انّها تعبير عن الحب ووسيلة في التغلب على العداوات في الكون . انها تمكن الشاعر من تنظيم مساحات واسعة من التفكير بعضها مع بعض لتقريب العلاقات المتعددة غير المدركة . ان صورة المجاز لشعر (مارينتي) ذاته تبدو ، بالتأكيد عدائية اكثر منها عاطفية ، وان استخدامه لدراسة الصور الحربية والصناعية يعود

الى عهد (تينسون) Tennyson و(بودلير) Baudlaire ، لكنه يعالج ببراعة صورته المجازية الدنيوية بالنشاط الواثق لعقل لا يعد ماهو آلي دخيلاً ، وان استيعابه العفوي لاكبر قدر من الفوضى يضع اللغة في حالة من الانعتاق التام .

وقد بدا ، بدعوته الى استخدام رموز آلية وعلمية اخرى في الشعر ، ويرمي الى القول انَّ صيغ التفكير العلمية والشعرية يمكن دمجها ، وان الشعر قابل للدقة والتوكيد مما يعد غريباً عن طبيعته عادة . الا انَّ الفكرة تثير اسئلة مهمة يتضح بعضها في استخدامه لعلامة التساوي (=) لصياغة نوع من الاستعارة . وعلاقة التساوي ادق واكثر توكيداً من الفعل «يكون» (is) الاستعاري لانها تشير الى الانقلابية ، الى التساوي التام ، لكنها اقل غموضاً واكثر انفتاحاً للتمحيص النقدي . ويستخدمها (مارينتي) احياناً للبرهنة على المصداقية المتساوية للظواهر النفسية والمادية ، كما في هذه الحالة ، حيث تتماثل حادثة مع الذكريات التي تثيرها :

accensione di un veliero = l am pada a petrolio + ls paralumi bianchi + toppeto verde + cerchio di Solitudine serenita famiglia

«قدح (كما في المحرك) قارب شراعي = المصباح النفطي + ١٢ ظل مصباح + سجادة خضراء + دائرة الوحشة صفاء العائلة» ويحدث استخدام مختلف تماماً عندما يخلق الترادف ببساطة شدة بين المتنافرات :

tenere in bocca tutto mare TONDO = nuototore gioceliere + piatto porcellana (6km diametro) fra denti

«امسك البحر (الدائري) جميعاً في الفم = مشعوذ سابح + صحن الخزف (قطر ٦كلم) في الاسنان» .

وتناقض المعادلة الاولى اعتقادنا بانَّ هناك بعض التباين بين حادثة والذكريات التي تثيرها بصورة غير منطقية في التفكير ، وحتى لو كنا مستعدين لان نقبل بان الحادثة المناقضة في الظاهر على متن القارب الشراعي دفعت الشاعر لان يفكر في تفاصيل بيته او طفولته ، فاننا لانستطيع قبول التعادل التام دون ان نتفق مسبقاً على ان المعادلتين تحملان طابعاً نفسياً . وتكون العناصر في المعادلة الثانية متشابهة لان كل واحد منهما مستحيل او غير معقول ، ولكن لولا قيام علاقة «التساوي» ، كما في المثال الاول ، في توكيد يحملنا على التماس مسطح غريب جداً بحيث يكون هذا التعادل ممكناً ، لكانا مفهومين كعناصر التشبيه او الاستعارة .

وقد انتجت الاهواء التخيلية للداداويين في حقل الصور المجازية نتائج فنية ذات قيمة دائمة . وقد سعوا وراء اكثر التأثيرات غير المعقولة والغريبة ، دون ان تعيقهم الرغبة في الاتصال بالمعنى التقليدي ، مسترشدين بحافزين متناقضين . فقد اظهرت هذه الصور من ناحية ، سخف الروابط التقليدية ، وعبرت ، من الناحية الاخرى ، عن الشعور الذي عرّفه (مارينتي) كتضمين للقياس المستقبلي ، بانّه في عالم اللامعقول ، ليس من شيء لامعقول بحيث ليس له معنى . وتناغمت صورهم المجازية الجنونية تناغماً تاماً مع الاتجاهات الحديثة المعقلنة بصورة متعددة لربط المتنافرات . ولم يكونوا مهوسين ، مثلما تظاهروا ، بل حمّلوا حياتهم الطائشة في الظاهر بمعان واضحة معينة .

والكثير من افضل الاساليب المجازية الداداوية اعمال صورية ، وبعض هذه تمتاز بقدر من الجودة الادبية لان الاستعارة معرفة بالعنوان . فقد عنون (فرانسيس بيكابيا) Francis Bicabia ، على سبيل المثال ، رسوماً مبهجة ، واضحة لبعض الاجزاء الالية بـ«حدة الالم» Paroxysme de la Douleur ، و«الملصقة» لـ(جورج كروس) George Grosz ، التي عرضت في معرض داداوي في برلين عام ١٩٢٠ ، وهي تظهر صورة رجل وجهه مثقل باجزاء ماكنة مركبة ، وشفرة وعلامة استفهام كبيرة قُلبت الى وثيقة لسيرته ، بعنوان «تذكر العم أوكست المخترع البائس» . ان القوة الايحائية لفن التصوير الداداوي موضحة بصورة جيدة في رسم (مان راي) Man Ray الكلاسيكي لمكواة يدوية مع صف من المسامير الصغيرة مثبتة حول سطحها الكاوي ، انها صياغة واضحة المعالم لجوهر التناقض .

وتظاهر الرسامون الداداويون بأن صورهم الطائشة عديمة المعنى ، ليس اكثر من تطابقات عرضية او أنية سخرت من خواء علم البيان المألوف . ولكنهم غالباً ماكانوا واضحين . فقصيدة (رشارد هولسنبك) Richard Huelsenbeck «نهاية العالم» ١٩١٦ تبدأ : ـ

هذا ما الت اليه الاشياء في هذا العالم

تجلس الابقار على اعمدة التلغراف تلعب الشطرنج

والببغاء ذات العرف تحت تنورة الراقصة الاسبانية

تنشد بحزن كحزن بوقي مقر القيادة والمدفعية وهو
يندب طوال النهار .
ولا تستطيع الإدائرة الاطفاء طرد الكابوس من
غرفة
الاستقبال ، لكن جميع خراطيم الماء ممزقة

فمن ناحية ، تفصل الصورة المجازية كهذه اجزاء العالم المعروف بعضها عن بعض وتضعها في سياق مختلف تماماً ، كأنما لتبين انَّ كلا الترتيبين اعتباطي . وهي من الناحية الاخرى ، قادرة على الايحاء بمعان مؤثرة . وما الحكاية الصغيرة عن دائرة الاطفاء الا الماع واضح للحالة الاخلاقية لأوروبا خلال سنوات الحرب ، بيد ان الصورة المجازية للابقار وهي تلعب الشطرنج تعبر عن شعور مختلف فهي توحي بتنوع شديد في الحياة . ومثلما قال (هولسنبرك) في بيان لاحق ، فان الشعر من هذا النوع «يعلّم احساساً بدوران جميع الاشياء» . واحدى صور (تزارا) العديدة للداداوية ذاتها كانت «الميكروب العذراء» ، وحقيقية ان هذه التسمية المجازية خيالية بحدّ ذاتها لاتتعارض مع الرسالة التي مفادها ان الداداوية روح جديدة للفضيلة التي تؤدي عملها التدميري باختراق النظام الثقافي خفية .

وكانت احدى مواد الهرطقة السريالية الاعتقاد ان للصور المجازية للداداثية معنى ايجابياً . ان الصور المجازية والمذاهب المتصلة بها ، كانت في الحقيقة جوهرية للموقف السريالي . وقد عزا (اندريه بريتون) اصل الحركة رسمياً الى صورة . وذكر في «اعلان السريالية» . إنَّ عبارة شغلته في احدى الامسيات بدت انَّها لا مصدر لها ! واعترف (بريتون) بانه لم يتذكرها تماماً وانما كانت تشبه «رجلاً شطرته النافذة شطرين» ، ورافقتها في ذهنه رؤيا حقيقية لرجل يمشي وهو مقطع عند خصره بواسطة النافذة بصورة عمودية على جسمه . وعندما حاول استخدام ذلك في شعره ، وجد ان العبارة تبعتها سلسلة من الصور تساويها عفوية ، وانَّها كانت على قدر من الفن بلغت حداً شعر عنده انه قد بدأ يفقد السيطرة على افكاره . وعقبت هذه الحادثة تجارب في الكتابة الالية التي قام بها (بريتون) و(فيليب سوبو) وانتهت بنصوص تتضمن ، صوراً ذات اصالة وايحاء عظيمين الى جانب عناصر اخرى مذهلة ووجد (بريتون)

تفسيراً لفعالية هذه النتاجات اللاعقلانية في قول (بيير ريڤيردي) . ان الصورة تنتج عن «تقارب بين حقيقتين متباعدتين نوعاً ما» ، وانها تزيد في قوتها الباعثة حسب المسافه بين العنصرين . وقد ألحق بهذا تحديده الخاص المتضمن انَّ الصورة السريالية تتألف من حقائق عفوية التخيل لاتخضع لتقارب واع في ذهن القارىء ، بل بالعكس ، تنتج التحاماً خاصاً من خلال فروقاتها . ويؤكد (بريتون) على ان هذه الظاهرة لاتتضمن التذاع ، وان الصورة السريالية ليست مجرد عطاء ايجازي لعلاقة مألوفة ويتخذ البيان صوراً كهذه بصفة دليل للفكر السريالي ويشخص اكثر القنوات اعتباطاً ، واكثرها بعداً عن التفكير الاعتيادي على انها اكثرها حيوية .

وعرف (لويس آراكون) السريالية بانَّها رذيلة «الصورة المخدرة» ، التي يحول استخدامها مظهر الواقع . وتتشكل هذه الصور بتاكيدها على استمرارية ما لا استمرارية له ؛ نظاماً متكاملاً جديداً للاشياء ، وتحرر العقل من الافكار المبتذلة ، وتطلق عنان الخيال لامكانات جديدة لا حدود لها . والصورة الكلاسيكية لهذا النوع ، التي غالباً ما رددها السرياليون ، هي تلك التي رسمها (لويتريمونت) Lautréamont «لقاء فجائي حول طاولة التشريح ، ماكنة الخياطة ، ومظلة مطرية» وهي تجمع عناصر اللغز والصدفة والتناقض واللامبالاة للواقع ، مظهرة انَّه يمكن للكلمات ان تسلك سلوكاً مستقلاً ، لتخلق واقعاً خاصاً بها . وهناك تأكيد احياناً على هذا الاستقلال من خلال نكران الخواص المادية المألوفة للاشياء ، فالشعر السريالي يذكر الاوراق البيض والفوارز التي تشبه الشفق والماء ذا الجفون . والصورة الناجمة من هذا النوع ، كما هو الحال في صور الاحلام ، تقاوم التحليل الواعي وتشير بمراوغة الى مضمون كامن ، وتنكر على القارىء الوصول الى معانيها مالم يصبح اولاً مؤمناً بالصور التي تجسدها .

* * *

ولعل تأكيد (بركسون) على الصورة قد وجد طريقه الى المصطلح النقدي عند (هولم) ثم الى مصطلح (باوند) ليصبح اسماً للحركة التصويرية . وعلى اية حال ، لم تصاحبها جميع افكار (بركسون) في هذه الرحلة . وقد اتفق (هولم) مع (بيركسون) على انَّ الصورة الشعرية لايمكن لها ان تكون اكثر من نسخة مقيدة للصورة المدركة ، لكنه لم يرَ ، كما فعل بيركسون ، ان بالامكان او من المرغوب فيه من جانب الفنان ان ينقل احساساً بالتيار المتذبذب للفكرة الحدسية ، وهو بقوله «ان الصور في الشعر ليست

مجرد زخرف ، بل جوهر اللغة الحدسية ذاته» ، لايقصد انها تنقل الحدس سليماً ، بل انها اصبحت قريبة قدر استطاعة اللغة الاقتراب للحفاظ على فردية وبداهة التجربة الحدسية . وثمة عبارة مهمة توضح تصريحه المتضمن ان التأثير الجمالي للصورة المجازية يعتمد على «حقيقة ان تنقل اليك احساساً ، بصورة مباشرة قدر الامكان ...» وكان راضياً ان يسميها بـ«حسوية للغة الحدس» .

ويفهم من ملاحظات (هولم) عن الصورة المجازية انه مولع بها لا لقدرتها على التعبير عن الامور الخارجية تعبيراً دقيقاً بل لقدرتها على احباط استغراق التجربة الى التجريد وهي تجعل الذهن يتلبث في الحقائق ،ليثبّت ذاته في الاحساسات الفردية بدلاً من الانزلاق فوق الكلمة الى الذكريات المبتذلة لشيء مشابه . ومع ان (برگسون) لايعطي الصورة المجازية التمثيلية هذا التأكيد ، لكن (هولم) يرى فيها وسيلة لحفظ بعض السمات الحسية للادراك . والصورة في شعره بالذات مؤسرة وجديدة وان كانت دون المزيد من الطموح . فالقمر «يتكىء على سياجٍ مثل فلاحٍ احمر الوجه» او «انه منطاد طفل منسي ، بعد اللعب» بينما يطلب من الله ان

يُصغِّر

بطانية السماء القديمة المثقوبة بالنجوم

لعلي اطويها حولي واضطجع مرتاحاً .

وتوحي تعليقات (اليوت) حول الصور والابعاد المجازية بانها تنجز عملها خير انجاز خلال العمليات التي تربط المتنافرات . وحين يقول ، في معرض دفاعه عن مجاز (دانتي) ، ان المعنى مفيد للصورة لكنه ليس من الضروري للقارىء لان يعلم ماهو ، فانه يردد (ارسطو) بخصوص سمة اللغز للاستعارة ، ويعطي الصورة المجازية غير التقليدية للتجربة الحديثة مجالاً واضحاً ، وهو يشيد بصورة مجازية من (انطونيو وكليوباترا) ، على النقيض من صورة لـ(دانتي) تحمل عنصر الدقة البصرية ، وذات معان متداعية صعبة في اعادة السبك . وتدافع المقالة حول الشعراء الميتافيزيقيين (١٩٢١) عن المقارنات المقحمة التي يتميّز بها الخيال الميتافيزيقي كمنهل «لحيوية اللغة» . ومع ذلك فان (اليوت) لايتنازل عن جميع مفاهيم التناسق لانه يستشهد في مواضع اخرى ببعض الصور من «على مقربة من بيت ابلتن» Upon Appleton House لـ(مارفيل) التي يمكن ان تصلح لان تكون صوراً سريالية :

لكن هكذا يتصبب البيت الثقيل عرقاً
ولا يكاد يتحمل السيد العظيم :
بل حيثما ياتي ،
تهتز غرفة الجلوس المنتفخة
وتصبح الساعة كروية .

لكنه يهملها لانها فاشلة غير معقولة . ان مناقشة الخيال الشعري في المقال عند الشعراء الميتافيزيقيين يفضي به في النهاية الى ملاحظة ان فكر الشاعر ، عندما يعمل بصورة سليمة ،فانه يدمج باستمرار التجربة المتفاوتة .ويرى (اليوت) في مجاز ناجح بصورة خاصة لتلك الفترة ان اتحاد العنصر الاول والثاني للتشبيه بصورة عفوية ، بحيث يصبح الموت رحلة ؛ وهذه سمة يمكن العثور عليها احياناً في الصورة المجازية السريالية حيث يبدو العنصران (الاول والثاني) يتبادلان المواضع بحيث يكون من المستحيل التمييز بين المادة والواقع النفسي . ويشير الى ظروف الحياة الحديثة ، التي تجبر الشاعر على جعل لغته شاملة غير مباشرة تؤدي الى شر يشابه الغرور والاسلوب الميتافيزيقي .

وهذه الاعترافات بان التنافر المفيد هو صيغة الصورة المجازية للشعر الحديث لهي واضحة كفاية لكنها لاتبلغ الصور في شعر (اليوت) .وقد كان ،طبعاً ،سيداً للصورة الدقيقة الواضحة المعالم التي تعيد الى الاذهان كلاً من الدقة والفظاظة الموجودة في الكلاسيكية الجديدة :

عين متطفلة معتمة
تحدق من الطين البرزوي
في منظور كانلتّو Caneletto
شمعة مدخّنة نهاية العالم
أفول ص ١٢٤

وقد استخدم ايضاً صوراً ذات تأثيرات قوية لكنها غير محددة ومدينة للشاعر (دون) Donae والصيغة ما وراء الطبيعة والى الفن الايقوني لـ(بودلير) للمدينة الصناعية والى (لافورك) واستخدامه الجريء للاسلوب العلمي والى الرمزيين بصورة عامة ، فهم يربطون بين الاشياء المتفاوتة ويأتون بانطباعات مبهمة ، وان تفوقهم

المميز مزيج من الدقة البصرية (او السمعية) واللامحدودية التي تطيل ذاتها بطريقة لتبلغ نغمات اضافية في المعنى كما في :

كلُّ مصباح في الشارع امر به
يدق كطبل القدر

وتتألف احدى طرق توضيح الاستعارة والتشبيه في ايجاد اساس لهما ، اي الصفة التي يشترك فيها عنصرا التشبيه . وليس ثمة مثل هذه الاداة للربط هنا . ويبدو الانتقال من حاسة البصر الى حاسة السمع امراً لامبرر له . بيد ان التشبيه ناجح على نحو مدهش في نقل جنون المتكلم وخوفه من مصابيح الشارع . ويمكن حل مشكلة فعاليتها لو رجعنا الى فكرة (ارسطو) القائلة ان كل استعارة تتضمن نسبة ، لان المتحدث يقول ان لمصابيح الشارع نفس علاقة التهديد له كالتي للطبل تجاه ضحية ما ، كما هو الحال مثلاً مع رجل يوشك ان يعدم . وهذا التوضيح لايستنزف غموضها او إيحائيتها ، بل العكس ، يعطيها ثباتاً اكثر ، موسعاً تأثيرها . والصورة الاخرى التي تمتد جذورها الاساسية الى (لافورك) لاتعرض مشاكل من هذا النوع لانها توضح النسبة الارسطية توضيحاً كاملاً :

انتصاف الليل يهز الذاكرة
هزَّ المجنون لزهرة الفرنوقي الميتة

وقد لاحظنا ان (اليوت) ، في دفاعه عن الحدس الديني ، يشجع نوعاً من الابداع الشعري الذي يقترب من التلقائية الفنية . والحدس ، سواء أكان دينياً ام دنيوياً ، يمثل نفس الظاهرة ، وعليه فليس من المدهش ان تتضمن قصيدته «اربعاء الرماد» وهي اكثر قصائده مهارةً ، صوراً تلبي متطلبات السرياليين . ولست اقصد النمور البيض الثلاثة والسيدة ذات الرداء الابيض والصورة ذات اللون الابيض والازرق التي تحمل قدراً من الوضوح والفخامة المعلنة من منابعها التقليدية ، بل اقصد ان مجموعة الصور ذات العلاقة مع السلّم غامضة ومضطربة جميعاً في آن واحد ، مثيرة مضامين تناقضية غير مرغوب فيها تماماً مثلما تفعل صور الاحلام :

كان السلّم مظلماً ،
رطباً ، مجعداً كفم رجل عجوز يسيل منه اللعاب ، لا رجاء فيه ،
او مريء مسنن لسمك قرش هرم ص ٦٣

وثمة معان جنسية وسادية قوية في هذه المجابهة المرئية غير المتكافئة فالنوعان من الصور المجازية في القصيدة يعطيان مزيجاً من الشر والفتنة ويخلقان احساساً غريباً بأنّ هذا كله امر مألوف ، تأمر قديم من الروابط اللاواعية .

وقد لجأ (وندهام لويس) ، في مسرحيته ، «عدو النجوم» التي ظهرت في العدد الاول من مجلة (بلاست) Blast (١٩١٤) ، الى نوع جديد من الصور المجازية ليعبر عن التأثيرات الوحشية للصناعة الحديثة وموضوع مسرحيته ضعف «الاناء البشرية الواعية المثير للشفقة ، في عالم تستحوذ عليه طاقات غير انسانية عظيمة . وتتضمن ارشادات المسرح اعداداً كبيرة من «لا جُمَل» non- sentence تمطر الصور اللاعقلانية او المغيضة والمشتتة بشدة للتعبير عن هذه الرؤيا . ويوصف المشهد ، وهو عبارة عن فناء صناعي على ضفة قناة ، هكذا : «قد تفجرت الارض عن زهرة صوان وكشف المشهد .. قناة من جهة واحدة ، والليل ينسكب فيها كالدم من دلو القصاب . قناع احمر في مرآة من الالمنيوم ، كأنه الغروب ..» لقد افسدت حضارة الماكنة الحيوية ، التي تعمل في اغلب الصور الشعرية ، بحيث يستحيل الواقع الى شيء غير عضوي مصطنع ، بدلاً من الاشتراك في المشاعر البشرية . ويوصف ضوء القمر بانه «اعلان الله الكهربائي الاجرد العظيم» والنجوم «مكائن جارحة» . وعلى الطرف الاخر ، فان كل شيء حي وعضوي ذو خاصية باثولوجية . ومشاعر الممثلين عبارة عن «فطريات افكار بنفسجية متجهمة» وهي «مسقومة بالوباء الغامض الميل» . وهذا النوع من الصورة المجازية يشكل ستارة المسرح الخلفية لحبكة تحاول فيها بعض المخلوقات البشرية الدنيا محاكاة قساوة محيطهم المدني لكنها تخفق في ذلك .

الصورة المجازية : الكلمة ماوراء اللغة

لقد توقع (باوند) ايضاً في الصورة المجازية مايفوق بكثير مجرد التمثيل الحي كما يستدل من مقالة عن الداداويين . وكان قد تعلم من كتابات شخوص مسرحياته ورواياته ، ان مجرد التعبير الذاتي غير مجدٍ ، لانه حين يقول المرء «انا» «I am» ، ...

يكاد المرء ينطق بهذه الكلمات حتى يتغير الى حالة اخرى ؛ وعلى اية حـال ، فان الصورة التي رآها الان اتاحت هرباً من هذا المأزق . ويبين التصريح عن التصويرية الذي نشر في مجلة الشعر عام ١٩١٢ صهراً للعناصر .. التي تعطي ذلك الاحساس بالتحرر المفاجيء ، ذلك الاحساس بالانعتاق من حدود الزمن وحدود الفضاء ، ذلك الاحساس بالنمو المفاجيء ... ، الذي اخفقت اقنعة الشخصيات في تحقيقه . ويقول (باوند) ان التصويرية ممارسة «للاستعارة المطلقة» ومن اجل اجتياز الحدود القديمة للشعور فانه على الصورة ايضاً ان تسمو على الحدود القديمة للتعبير «والصورة كلمة وراء اللغة المصنوعة» وفي هذا اكثر من مسحة من الغموض ، لكن (باوند) الذي كان يكره «الانزلاق» ، وكان يشك دائماً فيما هو غامض وغير متبلور ، اصر على ان الصورة يجب ان تحقق هذا السمو دون التخلي عن اسسها في العالم المرئي المنشط . ولكن (باوند) ، كما نعلم على ايّة حال ، كان مولعاً لا بإثارة شعور «جديد» مثلما كان الشعراء المهتمون بحياة المدنية ، بل بتجديد المشاعر الانسانية المتكررة كتجارب خاصـة . وهذه لاتنبع من العقل بالتأكيد . انّهـا ليست من الافكار في شيء . «ما الفكرة الا استنتاج ناقص من الحقيقة» وهي تعود الى المَوَاطِن المراوغـة للتّجارب الجمـالية والدينية والخيالية التي يجد العقل العادي صعوبة في دخولها ، ولكن هي المضمون الاعتيادي لحديث المهنة بين الفنانين . وفي مقاله عن (جيد وكافالكانتي) الذي كُتب حوالي نفس الوقت الذي كتب فيه المقال عن الحركة الدوامية ، اشاد (باوند) باقتصاد (كافالكانتي) على حساب زخرفـة (بترارك) ، وتحـدث عن زمن مكنت فيه التقـاليد اللغوية للصور من ان تطلق في الهواء مشاعر غير واضحة تكاد تكون مرئية ، وعن توليد إحساسهم بالوضوح والتناسب في عقول القرّاء :

> يبدو أننا قد اضعنا العالم البراق حيث تقطع
> فكرة فكرة اخرى بحافة نظيفة ، عالم من الطاقات
> المتحركة .. الصيغة التي تبدو صيغة مرئية في
> مرآة .. ليس السجود الوثني للقوة ، ولا التصور
> الاغريقي للتشكيل المرئي غير المتحرك .. لكن هذا
> التوافق في الاحساسية ، وتوافق واع ، حيث يكون
> للفكرة حدودها ، والمادة فضيلتها .

ويبدو انَّ (باوند) قد توقع من الصورة المجازية ان تحول البيانات الاولية للتجربة بهذه الطريقة تماماً مثلما تم تلقيها في ذهن الشاعر. «الصورة صيغة الشاعر ... والصورة في إحساسنا حقيقة لاننا نعرفها مباشرة» وهو لم يميز، مثلما فعل (بيركسون) بين الصور المدركة والمعبّر عنها، لكنّه انحاز الى (هولم) في الاعتقاد بان الصور يمكن لها ان تحقق تعادلاً فعالاً في نقل الحدس.

وتنضج التصورية لدى باوند في الاناشيد:

يهتز الدرع الخاوي والاوز ينتقل

أعمدة الحجر الرمادية: ص١٥

- وسلم الحجر الرمادي

الممر الغرانيت نظيف التربيع،

ص٦٩

امامي ماء مسطح

والاشجار تنمو في الماء

جذوع مرمرية تخرج من الركود

ويمر الـ Palazzi

في الصمت

الضوء الان وليس ضوء الشمس

ويمكن تفسير هذه الصورة كأجزاء للفكرة الرئيسة التي تدور حولها الاناشيد Cantos، بيد انها تؤدي عملها الحقيقي بالتحليل، من النوع الذي اوصى به (مارينتي) انها استعارات يكون عنصرها الرئيس شعور ما لاتستطيع الكلمات تشخيصه. انَّ فك غموضها لملائمتها السياقات السردية التي هي جزء منها سيبهت الاطراف الحادة لتفاصيلها. لذلك يستخدمها (باوند) كشظايا، مؤخراً الوضوح حتى تكون قد حققت تأثيراتها كصور.

إن اكتشاف (باوند) لتأملات (فينولوسا) حول الكتابة الصورية الصينية عام ١٩١٣ قبل ان يتحول من التصويرية الى الدوّامية، يؤكد وجهه نظره من ان الصورة المتأصلة في الحقائق الخارجية يمكن ان تخدم كوسيلة للادراك المعزز. وكان (فينولوسا) اثناء دراسته للغة الصينية، قد اتخذ انطباعاً بأنها استعارية من حيث

الاساس ، تستخدم علامات قديمة لاشياء ملموسة لنقل المعنى بطرق متعددة . ومن خلال دراسته للترجمة خَلُص الى الشعور بأنَّ العلاقات التي يحددها النحو الانكليزي تتعارض مع تلك التي تظهرها الكتابة الصورية التي رآها اكثر اصالة لانّها مبنية على الطبيعة والعالم الحقيقي .

بهذه الطريقة واجهته مسألة تعارضت مع التصويريين ، منهم (وليمر كارلوس وليمز) ، والدعاة الاخرين للبداهة . وقد حاول التصويريون ان يكسبوا قدراً معيناً من الحرية من مجرد معان «متداعية» عن طريق ربط اللغة بالواقع ، كلمة فكلمة وعبارة فعبارة . وبدلاً من حمل الامور الخارجية الى مسرح العواطف ، مثلما فعل الرومانطيقيون من خلال التشخيص وطرق اخرى مشابهة ، فقد حاولوا توليد المشاعر عن طريق الادراك الموضوعي واكتشاف ان لا «افكار إلّا في الاشياء» مثلما عبر وليمز عن ذلك .

وقد اشار (ل .س .رمبو) الى انّهم اعتبروا الصورة ليس مجرد نسخ للتجربة وانّما اعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الادراك ، الى داخل الاشياء ، اي قوة ادراك خاص وجمالية جديدة . وهناك شيء من هذا التاكيد في ثناء (فينولوسا) على الكتابة الصورية لانها تحتفظ بالشيء ـ او نسخة منه ـ امام العين في الوقت الذي تبرز فيه معناه الفكري لتكون بمثابة استعارة حية . ان اللغة الشعرية نابضة بالحياة دوماً بطبقة فوق طبقة من المعاني المضافة والتآلف الطبيعي لكن وضوح الاستعارة في اللغة الصينية يميل الى ابراز هذه الخاصية لمصلحة قوتها . وبالنسبة الى (فينولوسا) فان الشعر يفعل بوعي مايفعله الفكر البدائي بدون وعي وهذه اشارة واضحة الى الاستخدام ماقبل العقلاني للغة لربط الاشياء لتكون بمثابة «افكار موحدة» سماها (شيلي) Shelly مجازية في جوهرها ، المطابقات الاسطورية التي قبلها البدائيون على انها حقائق يحوّلها الاستخدام الحرفي للغة الى استعارات . وقد شعر (فينولوسا) بأنَّ من مسؤولية الشعراء والمفكرين اكتشاف الاستعارات الخفية التي تربط الكلمات بالطبيعة ، والابقاء عليها حية في اللغة التي استخدموها .

وقال (باوند) ان (فينولوسا) وفرَّ عليه الوقت . فإظهاره لما اعتبره سمات استعارية للغة الصينية بيّن لـ(باوند) مايجب ان تكون عليه الصورة ـ اداء موضوعي ملموس للمشاعر الفردية والعلاقات غير الملموسة ـ وعندما انتقل من التصويرية الى

الدوامية ، غيّر فكرته في وظيفة التفاصيل بضمن القصيدة . فبدلاً من مجرد تشخيص او تجسيد الافكار ، ينبغي لها ان تجمع في نقطة مشعّة او مجموعة من المكونات المتباينة بعض الشيء والتي تنشط روابطها المعقدة مع بعضها الاخر دوامة او مركز قوة . فكل قصيدة من الاناشيد هي اشبه بالدوامات منها بالكتابة الصورية لانّها تؤكد على العلاقات بين تفاصيلها وليس المعنى الذي تولّده كلّ واحدة منها ، والعلاقات ذاتها متباينة ، غير ثابتة . وتبقى الصورة ، كما يتصورها (باوند) اصلاً ، عنصراً للدوامة . لاننا نجد فعلاً في «الاناشيد» وبغزارة لم يسبق لها مثيل ، ذلك الوصف الحاد المرئي الذي يبرز حافات الشعور ، مثل ظلال او هالات ، وراء حدودها المادية ، لكنها مجمعة بحيث تتداخل وتتقاطع بطرق معقدة ، موفرة قنوات يمكن خلالها ، حسب قول (باوند) ، «ان تنتقل الافكار دون ان تثبت في مجموعة الصور مثلما هي .

وهي تحدد اثناء انتشارها عقدة العلاقات التي تقدمها الصور ، لتخلق صيغة تجريدية . فالنشيد الرابع IV ، على سبيل المثال ، لايقدم رسالة جوهرية حول أتيس Atys ، واكتيون Actaeon ، وفيدال Vidal ، وكابستان Cabeston ؛ فقد مرَّ الجميع بالانمساخ ، ولكن تحت ظروف مختلفة ولاسباب متباينة ، وكلّ شخصية تتخذ مكانها كصورة ، في دوامة من التشبيهات والاختلافات يحددها ذهن القارىء خلال انتقاله بينها ، معززاً ايّاها . وقد قال (فينولوسا) ان العلاقات اكثر حقيقة واهمية من الاشياء التي تتصل بها .

وقد اعتبر (وليم كارلوس وليمز) الصورة المجازية الدقيقة نقطة اختراق لايستغنى عنها لتحرير الكلمات والشعر من عبء المصدر واعتبر صورة التشبيه المجازية الاعتيادية عائقاً في سبيل فهم حقيقي للواقع ، لاسيما عندما تخضع لروابط تقليدية . فقد كان هدف الصورة المجازية ، بالنسبة اليه ، العزل الحاد لما هو فريد في التجربة من خلال .... تلك القوة التي تكشف في الاشياء التي هي كمال الشيء المعني ، وهذه الخاصية يجب ان تكون قريبة لما اعتبره (هوبكنز) بالاسلوب المميّز inscape والصورة المجازية التي تلتقطها تمكن اللغة من نقل الحدس الخاص الذي اكد عليه (هولم) والخاصية الملموسة لـ(باوند) ، ولانشاء «الجو الاجنبي» لارسطو . وقد قطع (وليمز) شوطاً بعيداً في اصراره على البداهة الى حد القول «ان على الشعر إلاّ يسعى الى شيء اخر ، سوى هذه الحيوية لوحدها ، ولذاتها» . ولكن طالما كان من الممكن

الحصول على الحيوي فقط على شكل صفة لذاتها ، فانَّ الشاعر يسلم القصيدة لما هو مصوَّر مركّزاً على الشيء «بحيث لايستعير اي جزء من اليمين او اليسار» . وماكان (وليمز) ليعترض على اولئك الذين يشيرون الى انَّ هذا المبدا لايتجنب الاتجاه الذاتي ، وبأنَّ العقل الراصد يعترض بحيث يصبح الظاهري مظهراً للواقع الباطني على كلّ حال . لكنه شعر بأنَّ الخيال يحتاج الى حقل من التفاصيل الواضحة الجوهـرية ، لتحقيق التصاميم التي مثلما قد راينا ، كان يرغب في تمييـزها عـلى انها هنـدسية ومنفصلة عن التجربة الخارجية .

وملكة صنع الصورة لـ(وليمز) تتحرك من الاقتناع بـأنَّ جميع الاشيـاء ، رغم فرديتها ، تشترك في شيوعة الوجود المطلق . «لايوجد شيء لايمكن ان يكون شيئاً اخر بحركة خيال» ، هذا ماكتبه في «كور في الجحيم» ، حيث هناك تنـازل عن الكثير من الارتجال في هذا الكتاب للتجارب المرتبطة مع بعضها خلال هذه القاعدة المجـازية الكونية . وتستقي الصور المجازية الناتجة موادها من الحياة اليومية ، وهناك بصورة عامة تفاوت بين عناصرها ، يظهر قوة الخيال في رصفها مع بعضها ؛ وغالباً ماتكون غير تامة ، تاركة واحداً من العناصر للاقتراح بحيث يتم متابعة النص عن كثب ، ان لم يكن روح قياس (مارينتي) المستقبلية :

ماذا يمكن ان يعني لك ان يرتدي طفل
ملابس جميلة ويتكلم ثلاث لغات او
ان امه تذهب الى ارقى الحوانيت ؟ ذلك
يعني : ان لتموز حاجة ملحة لشمسه المحرقة
لكنك ان جنيت ثمرة واحدة من العليق
من شجر الدردار فانني لن اعرف انها هي مهما
غسلها المطر . قال الشيخ اجعلوا منامي من اغصان
شجرة البندق السحرية
انها تثمر في اوائل الشتاء

ان المرء ليحس بان (وليمز) يفعل بالصور المجازية ما وجد ان (جويس) كان يفعله بالكلمات : «متتبعاً سياقاً غير واضح بصرف النظر عن السياق النحوي» . ويمر

الخيال الارتجالي بسرعة فوق التفاصيل متبعاً سبلاً حدسية تقترحها طريقة الكتابة الالية التي كان يستخدمها (وليمز) وليس من المستحيل في هذه الحالة وحالات اخرى ، اعاده تركيب حركة تفكيره . فالام والطفل مُرَفَّهان لانَّهما يتمتعان بقدر حنون مثل شمس تموز ، فَمَثَلُ العليق يحذِّرنا من أن الاشياء الجيدة هشة . فيثمّن الرجل الشيخ ، مدركاً هذا شيئاً يقاوم الدمار أطول فترةٍ ممكنة . ولكن حتى لو بررت من الناحية المنطقية ، فأن الصور المجازية في «كورا في الجحيم» تعتمد في تأثيرها على تنافرها وليس مدهشاً أنَّ (وليمز) رحب بالسريالية وترجم كتاباً لـ(فيليب سوبو) ، واعترف حالاً بأنَّ السرياليين كانوا يحررون اللغة من التراكمات الميتة للخيال الفعلي والفكري واعادتها الى «الواقع المدهش» للخيال . وكتب في عام ١٩٢٣ ، قائلاً : إنَّ السريالية لاتكذب ،إنها الحقيقة الوحيدة ،إنها وباء . اجل إنَّها مجرد كلمات» .

* * *

ومع انَّ قصيدة «الرباعيات الاربع» قد ابتعدت كثيراً عن الفترة الحديثة المبكرة من حيث النبرة والفلسفة ، فأنها مع ذلك تلجأ الى الصور المجازية المبهمة للوصول الى مواطن المعاني التي لا تبلغها الكلمات . وثمة شعور بأنَّ كل ذرة من المادة ولحظة التجربة في الرباعيات الاربع اظهار ذو ثبات الهي ؛ مع ذلك فعندما تفحص من خلال عدسة العقل فانَّها تبين تناقضات غير مفهومة وانقطاعات . ومهمة «اليوت» هي ازالة هذه التقسيمات ، لنقل وحدة الكون الذي تكون فيه التفاصيل غير قابلة للتمييز عن العوالم . بحيث «يكون التاريخ الان وانكلترا» . وواضح ان اللغة لا تستطيع القيام بهذا لانَّها تشترك في الشكليات التي تحت الحس والذكاء العالم انها موجودة في الزمن وغير ثابتة :

الكلمات تتحرك ، والموسيقى تتحرك

في الزمن فقط ، ولكن ذاك الذي يعيش فقط لايملك
الا ان يموت ص١٢١

وهي تعكس ان الانسان غير معصوم عن الاخطاء

الكلمات تتمطى

تتصدع وتتكسر احياناً ، تحت الوطء ،

تحت الجهد ، تتعثر ، تنزلق ، تهلك

تتفسخ بالغموض ،لن تلبث مكانها   ص١٢١

ولا يستثنى الشعر من هذه الاحباطات ، مثلما ذهب الى ذلك (ملارمه) والشاعر ذاته يُعدُّ مساعيه لاستخدام الكلمات احباطاً ، لانها تبدو انها تخدم فقط :

الشيء الذي ليس على المرء من بعد قوله ، او الصيغة
التي لايريد المرء ذكرها
ص ١٢٨

(ونحن نتذكر ان (پاوند) اثبت انَّه ماكان على المرء الا ان يقول «انا» am الكي يكف عن ان يكون ذلك الشيء) . ومن المستحيل تحقيق تقدم في المجازفة الشعرية ، لان كل مسعى بمثابة «غارة على ماهو غير منطوق / مع العدة البالية وهي تتردى» ، ومهما كانت مواطن التعبير التي قد يكسبها المرء فانها تُكتشف من قبل الاخرين مسبقاً . والشاعر المؤلف الذي يتحدث في «كدنك الصغير» Little Gidding يقول ان اللغة عرضة للزمن ولابد ان تجدد باستمرار لكن ما ينبغي له ان يقوله في بيان مميَّز تحفزه اليه فكرة (مالارمه) القائلة ان رسالة الشاعر «لتنقية لغة القبيلة» ،ليس الا تحذيراً من حماقة النظر الى الشيخوخة بغية الاقتناع .

ويعترف (اليوت) بانَّ اللغة تتحمل مسؤولية خاصة لعدم كفاءتها الذاتية ، لانه .. من اجل فهم / فكرة تقاطع الفضاء / مع الزمن انما هو وظيفة القديس ــ او نوع من رحمة الهية تفوق المسعى الانساني ، ومع ذلك فثمة لحظات «في الزمن وخارجه» تكرر تجربة المطلق في التجربة البشرية . ولما كانت تقهر التقاسيم المفروضة على العالم بواسطة العقل ، فنحن مجبرون على القول انَّها اللحظات التي تتوافق فيها ما نسميه تناقضات ، وما نطلق عليه تخالف يُرى بمثابة عناصر لاستقرار كوني واحد . وللمتحدث الذي يزور حديقة (برنت نورثن) Burnt Norton ، افكار مؤلمة عن الرغبة غير المتحققة في انَّه ربما كان سيمتع بعض الضيوف هناك ، وعن خيبة الامل لوحدته الحقيقية . فالبركة الجافة ، التي تبدو في تناقض ظاهري مملوءة بالماء حاملة النيلوفر عندما تشرق عليها الشمس ، انَّما هي صورة مجازية عن كل «ماكان سيكون وما قد كان» انَّه لامر مناسب ان يعكس شيء واحد الامكان والواقع جميعاً ، لانَّهما سوية «يشيران الى نهاية واحدة ، وهي حاضرة دائماً» .

وتجسد الصورة الاخرى توافقاً مشابهاً . فالتناقض الظاهري في «بدايتي نهايتي» التي نستهل بها «ايست كوكر» ، يحل في استعارات ثلاث : سياقات التركيب ، «التي تُحَل فيها دور جديدة محل القديمة ، فطيف الاحتفال القديم في حقل مفتوح ، وتطابق الشعر مع رؤيا البحر عند الفجر «انَّ هنا . / او هناك ، او في مكان اخر» ، وقد يصل الانقاذ في لحظات من اليأس وعدم الاكتراث ، عندما يحل الظلام بين تبدلات المشاهد في مسرح ما ، حين يقف قطار تحت الارض وتتلاشى احاديث المسافرين في ارتباك ، حين يفرِّغ مخدر ما الدماغ من التفكير . وقد يستطيع استعادة حاسة الهدف ، في اوقات كهذه ، حين يوضع الجهد الواعي جانباً ويستسلم لتوافه الحياة الاعتيادية» . وهكذا سيكون الظلام نوراً والسكون رقصاً ؛ جميع هذه نظائر لصورة (اليوت) الكونية ، عجلة العالم تدور حول مركز غامض ثابت ، الذي هو المصدر الساكن لكل حركة :

ولا تسمي ثباتاً
حيث يجتمع الماضي والمستقبل
ولا الحركة من والى
ولا الصعود ولا الهبوط ص ١١٩

ان صور (اليوت) للاشتراك الالهي كما هو الحال في صور السريالية ، توحد ماهو يائس ومتناقض . وهدفها كما هو الحال في الصور المجازية توليد سقوط للاقنعة التي يؤدي فيها قلب معارضة واحدة الى قلب الجميع بحيث تتحطم افكار الترتيب التقليدية . فاذا كان ممكناً ان تماثل ظلمةُ المسرح بنور الله، فانَّ على الصورة ان تخفي جرعة قادرة على شفاء المرض العقلي للتناقض . وعليه ، فانَّه ،

من اجل الوصول الى هناك
الوصول الى حيث انت ، المجيء من حيث لست هناك
عليك ان تذهب بطريقة حيث لاتوجد نشوة
من اجل بلوغ ما لاتعرفه
عليك ان تذهب بطريق هو طريق الجهل
من أجل امتلاك مالاتملكه
عليك ان تذهب في طريق تحويل الملكية ص ١٢٧

فمن الناحية الذنية ، وبدون اعتبار ما الافكار الوجودية ، يتفق استخدام (اليوتْ) للصور الغامضة ، في (الرباعيات الاربع) مع المبادىء السريالية . و(اليوت) هو عكس (بريتون) . فالسريالي يجمع بين اشياء متفاوتة من اجل الاشارة الى مستوى اخر من الوجود الذي يمكن للاثنين ان يتعايشا فيه سوية . فلا علاقة لمكنة الخياطة بالمظلة كما نعرفها ، الا ان لقاءهما يخبرنا بأن هناك مملكة ماوراء قدراتنا ، حيث تكون لهما صلة ببعضهما وفكرة المطلق لدى (اليوت) حدس مسبق ، والمواقف التي تظهر ما نعتقد انه تناقض لها وظيفة جعلنا واعين بها ، بالربط بين مواقعين بعيدين عن بعضهما . «فالوقت المدخَر» هو كذلك «الوقت الحافظ» . «فالتفاحة المرّة وقضمها» ، يقدمان الالم اولاً كتجريد متأمل فيه من بعد ، ثم كتجربة معيشة . وقد يؤخذ الصخر في الماء كعلامة بحرية في المناخ الجيد ، «لكنه في وقت العاصفة» يعود الى ماكان دائماً . هذه الاستقطابات التي تثني الواحدة في الاخرى تعين حافة الثبات ، حيث يكف التناقض عن الوجود . والصور التي تجسدها لاتستطيع النطق بما يكمن وراءها ، لكنها تستطيع الاشارة الى انها هناك

الزعتر البري المخفي ، او برق الشتاء
او شلال الماء ، او الموسيقى مسموعة بعمق
بحيث لاتسمع ابداً ، لكنك انت الموسيقى
طالما بقيت الموسيقى . ماهذه إلاّ اشارات وتخمينات

ص١٣٦

المحاكاة التهكمية

ان استخدام المواد المستعارة بطرق تتناقض مع الاتجاهات التقليدية في الاصالة والتعبير الذاتي انما هو اتجاه عام مدهش للأدب التجريبي الحديث . وقد يكون كل من المادة المستعارة ، والتي غالباً ماتأتي من النثر الحقيقي او النفعي ، والطرق المتبعة في وضعها في العمل الادبي التي تتضمن الاقتباس والالماع ، والمحاكاة التهكمية

والترجمة ، والتلخيص والشرح ، صعب التشخيص مع الأدب الخيالي ، فخمس وسبعون سطراً على الاقل ، من بين الاسطر الـ(٤٣٤) من «الأرض اليباب» هي اقتباس ، ترجمة ، محاكاة تهكمية ، وما الى ذلك ، واربعون منها منولوجات مسرحية تلقى بصوت غير صوت الشاعر وبقية القصيدة مليئة بالالماعات ذات المغزى . ولقصيدة (باوند) المسماة (موبرلي) حوالي (٤٥٠) بيتاً ، ستون منها على الاقل اقتباسات او ترجمات او تشتمل ، على الاغلب ، على الماعات لاعمال في اللاتينية والاغريقية والفرنسية الى جانب الانكليزية . ويبتدى الكانتو (النشيد) بترجمه لترجمة ، موثقة بأمان وكما هي الحال مع (باترسون) فانه يستفيد استفادة مهمة من الوثائق المقتبسة من التاريخ الامريكي . والكثير من قصائد (ماريان مور) Marianne Moore مبنية حول اقتباسات من مصادر معاصرة متواضعة قد دمجت بعناية في النص . وليست اية ممارسة من هذه الممارسات جديدة ، طبعاً ، ولكن التجريبيين وجدوا لها استخدامات جديدة تماماً ، فمحاكاتهم ليست مجرد سخرية من الاصل واقتباساتهم ليست طرقاً في ايراد الشواهد والماعاتهم اكثر من اغناء مستقى من مصادر تقليدية . وثمة شعور بالملصقة (collage) في كل هذا ، الى جانب عنصر طمس الشخصية . بيد انّ اهميتها الرئيسية هي انها تؤدي كل وظائف اللغة المتاحة للادب ، حتى اكثرها نفعية .

وتتبع بعض المحاكاة التهكمية في الاعمال الحديثة الصيغة الهجائية التقليدية . لكن الكثير منها مستخدم لاظهار واقع الاسلوب ، بحيث يحل محل المضمون كمركز للانتباه ، ويصبح وسيلة للافكار . وتظهر لغة المحاكاة التهكمية الفكرة بدلاً من بثّها . وهي ليست وسيلة مساعدة للمعنى بل تجسيد للمعنى ذاته . وهي تستغل ماسماه (بيركسون) «الرسم البياني للقوة المحركة» سمات النص التي تخبر القارىء الموقف الذي عليه ان يتبناه اتجاهها . وينكر (بيركسون) انَّ الانطباعات التي نتلقاها في القراءة والاصغاء تعتمد على الذاكرة فحسب ، ويقترح ان نفسر ما نتعلمه طبقاً للاشارات المعطاة في الحديث ذاته .

> الا نشعر باننا .. نتبنى سلوكاً يختلف باختلاف الشخص الذي نتحدث اليه واللغة التي يتكلمها ، وطبيعة الافكار التي يعبر عنها ـ ويتباين ، فوق هذا وذاك مع الحركة العامة لعبارته ، وكأننا اخترنا

المفتاح الذي دُعي فيه عقلنا لان يعزف عليه ؟ اذ يبين المحرك البياني الطريق لفكرنا . انه الاناء الفارغ ، قالبه الشكل الذي تميل الكتلة السائلة لان تتخذه .

وتستخدم المحاكاة الساخرة الحديثة ملكة الشكل اللغوي هذه لصياغة طاقات تعبيرية لمطابقة صيغة مألوفة مع محتوى جديد ، واستغلال التوترات المتباينة الدقيقة الناتجة عبر المسافة بينهما . وهذا التعارض المازح للتهكم الساخر التقليدي تحل محله مجموعة واسعة من التأثيرات التي يكون الكثير منها غير مسل . وفي التهكم الساخر لحديث (اينوباربس) Enobarbus من «انطونيو وكليوپاترا» الذي يأتي في القسم الثاني من «الارض اليباب» ، يستخدم (اليوت) التأثير التهكمي الساخر للتعارض لتصوير (كليوپاترا) حديثة منكمشة . فليس ثمة فكاهة ؛ وكل التغييرات تختزل بهدوء . فالزورق ، سفينة «احترقت في الماء» يصبح الكرسي الحديث الذي «لمع فوق المرمر» ، والهه الحب في الاصل اولاد حقيقيون ، وهي في قطعة (اليوت) اشكال منحوتة مطلية بالذهب . وإن الالوان والحركات والعطور في قطعة (اليوت) والمتحدثة ذاتها اصداء واهنة لاصول مفعمة بالحيوية مع وصف (شكسبير) حيث يشترك الناس والاشياء في حيوية عامة .

من الناحية الاخرى ، فان استخدام (پاوند) لرباعيات الخيام عند نهاية النشيد LXXX لإدانة التاريخ الانكليزي ، لايعتمد ، كما هي الحال مع الفقرة في «الأرض اليباب» ، على التقابل وحده . اذ يأتي سطر من المحاكاة الساخرة التقليدية ، التي تحمل على كلّ من (براوننغ) و(ونستون تشرشل) مبكراً بعض الشيء في النشيد : «ليتني الآن في انكلترا وقد خرج منها ونستون» . الا ان تقليد عمر الخيام لايسخر من قصيدة (فتزجيرالد) بل ان الخاصية اللاذعة حقاً للرباعيات المميزة تخدم (پاوند) للتعبير عن شعور مختلف ، بيد انه لايكاد يكون تعارضياً :

قد ذهب ثيودور حقاً[1] ، ومعه كل زهرة
كالدم القاني والثلج الابيض ، تتوهج في الغروب
يصيح ، الدم ، الدم ، الدم ! ضد الحجر القوطي لانكلترا
كما يعرف (هاورد) او (بولين) .

ص٣١٦

ولا تنكر الحتمية المعتدلة لقصيدة (فتزجيرالد) ، بل انها تتحول الى التهكم المشاكس لـ(باوند) والتهكم الساخر العروضي يوازي تحول في الوظيفة الرمزية للزهرة . ان زهرة (فتزجيرالد) ، اضافة الى كونها رمزاً تقليدياً للحياة والجمال تستقي حيوتها من الويل ، من نزيف «قيصر مدفون» ويتخذ (باوند) في «حروب الوردتين» وفي ايقونية (ثيودور) هذه العلاقات ويطورها ، حيث تجسد وروده عنف التاريخ الانكليزي .

ومثلما اشارت (فيفان ميرسير) Vivian Mercier فان جويس سيد التهكم الساخر للفترة الحديثة ، يرى بأحسن الاحوال وهو بإزاء خلفية التقاليد القديمة لاسيما التهكمات الساخرة التجديفية في القرون الوسطى التي اثرها (الكاليون) Goliards ، والتي تتضمن بعض امثال (الكاليك) Gaelic وتوفر صيغاً لتلك الاعمال التهكمية الساخرة المهمة قبل (دون كيشوت) . وبرز هذا الضرب من التهكمات الساخرة بصورة عامة من الخصومات بين مجموعتين مثل الشعراء العلمانيين ورجال الدين ، وقد وظف (جويس) التهكم الساخر بصيغته التقليدية ليسخر من رجال الدين وللتهجم على تأثير العلم الزائف على العقل العادي من خلال معالجته لـ(بلوم) . وكان التهكم الساخر اكثر من مجرد تقليد عند (جويس) اذ كان الادب الشعبي يزخر به في زمانه ومكانه . فان (اوليفر سانت جون كوركارتي) Oliver St John Gorgarty وهو اصل (بك موليكان) كان كاتباً تهكمياً ساخراً هائلاً ، وكان من الطبيعي لجويس ان يجرب نفسه به .

وتظهر اول التهكمات الساخرة في اعماله المنشورة بَلادَة (اهل دبلن) وخشونتهم . والابيات الشعرية التي القاها (هاينز) Hynes في «يوم اللبلاب في غرفة الاجتماعات» ، ووصف الجريدة لموت السيدة (سينكو) Sinico في «قضية مؤلمة» A Painful Case تظهر بمهارة مواقف كتابها من خلال اساليبهم . ففي «صورة» A Portrait تصبح الطريقة التهكمية مركزية . والرباعيات التي كتبها «فلمنك» Fleming ، زميل (ستيفن) Stephen في الدراسة ، تتألف من موعظة التقهقر ويوميات (ستيفنز) جميعها تعمل لتعطي الدليل على حالات الوعي التي لها تأثير على مصير (ستيفنز) الفكري . ويظهر التهكم كذلك خفية في الحديث المباشر للرواية ، عندما توصف بعض انفعالات (ستيفنز) العاطفية وكأنها نثر منتش للتسعينات .

وهناك عدة امثلة على التهكم السافر في عوليس بما في ذلك رسائل (ميلي) Milly و(مارثا كفورد) Martha Cifford وعناوين الصحف في «ايلوس» Aelus والمونولوج لـ (كرتي ماكدويل) Gerty Mac Dowel ، لكن اكثرها اهمية بطبيعة الحال، الاداءات البارعة لفصل «ثيران الشمس» . ان تعمد (جويس) اعادة تلخيص تاريخ النثر الانكليزي ، آخذاً بعين الاعتبار مثال الجنين النامي ، قد يكون حازماً بعض الشيء ، وعلى اية حال ، فان النموذج لايبرز بقوة لان تعاقب الاساليب لايكوّن انطباعاً عن التقدم ، والمكان الوحيد حيث يوجد هناك معنى لتغير محدد يأتي عند النهاية حيث يبنى المزج العجيب للهجة الدارجة ، والعجمة والحوار المبتذل والتحريفات الاخرى تشير الى فقدان السيطرة على الاسلوب . ان الكثير من الاساليب تؤدي فعلاً الوظيفة التقليدية للتهكم الساخر ، مقلدة اصلاً مفرطاً او زائفاً ، لكنها تظهر كذلك القوة التنوعية المرنة والتعبيرية للغة . وهي تذكرنا بان اللغة ، رغم الاستخدامات المميتة التي غالباً ما تخضع لها ، ماتزال قادرة على عكس خصوصيات العقل بدقة مثيرة للدهشة ، وهي تظهر ان الاسلوب ينجح نجاحاً عظيماً في السيطرة على المعنى ، وان الاحداث المروية تكتسب بلاغة ما في الطريقة التي تروى بها .

ولعل اساليب (عوليس) حديثة الصياغة اكثر روعة من المحاكاة التهكمية . فهذه لا تحاكي الخصائص الفنية المستخدمة من قبل الكتاب الآخرين ، ولكن بدلاً من ذلك تعكس مباشرة حالة من الوعي من خلال مصطلح ابتكر حديثاً . والمثالان الرئيسيان لهذا الجنس الادبي الغريب هما القطع المتدرجة لـ(سايكلوبس) Cyclops وفصل (يوميوس) Eumeus ان مدرجات (سايكلوبس) تحاكي ضخامة العملاق ، كما اشار (ستيوارت) الى ذلك من خلال وسيلة التضخيم ، وهما لايتبعان اي مبدأ معين بل يبالغان بصورة ساخرة في اية مشاعر قد تكون لها صلة بالموضوع . في حين يمارس (ايوميوس) من الناحية الاخرى ، ضرباً من الانكماش باسلوب غير اصيل على نحو سهل وعجيب وواقعي يفتقر تماماً الى اي شيء مثير جدير بالملاحظة . وفي كليهما ، تلعب العبارات المبتذلة والعبارات القياسية دوراً مهماً وتمدّ الجمل الى اقوال ضخمة بحيث ان التأثيرات البنيوية كالموازنة والتبعية يمكن لها ان تشترك في الملهاة . ان هذه الاشارات ميزة خاصة بالتجربة الحديثة لانها تحدّد حالات من الوعي من خلال الجوانب الفنية للغة وليس من خلال الافكار الحقيقية او الافعال . ان كل ذلك يخصّ

تنسيق الالفاظ وتركيب الجملة والنبرة والمضمون ، ومهما تحققه هذه القطع يتحقق من خلال المنابع التي تقدمها اللغة نفسها .

الاستعارة والاقتباس Borrowing and Quotation

ان دراسة (هيرمان مَيَر) Herman Meyer فن الاقتباس في الرواية الاوروبية التي تظهر ان الاقتباس يؤدي وظائف بنائية حيوية في اعمال الروائيين من امثال (رابليه) Rabelais و(سيرفانس) Cervantes و(ستيرن) Sterne و(ويلاند) Wieland و(فونتين) Fontane تعطي دعماً غير قليل لاستخدامه بصفة منبع فني جاد .

ويذهب (مير) الى ان الاقتباس الممكن تمييزه يمكن ان يدمج تماماً في نسيج الروايات ويقوم باسهامات ضرورية لمعانيها . ففي (ترسترام شاندي) Tristram Shandy ، على سبيل المثال ، يبين (ستيرن) Sterne عن طريق الاستشهاد ببعض وصف (لوك) Locke لعمل الدفاع كم هي غير ملائمة لعمليات العقل الفوضوية لشخصياته، وبجعل السيد (شاندي) يقتبس (بيرتن) Burton ليظهر استحواذ الكلمات عليه، واخفاقه في ادراك الواقع من حوله وتمثل الاستعارات المتعددة من ادب الفروسية في (دون كيشوت) نطاق الوهم الذى يتعاون مع المشاهد الواقعية للرواية في صياغة البنية الجدلية (الدايلكتيكية) للكتاب .

وتستخدم النصوص التجريبية الحديثة الاقتباس بطرق مشابهة ، وغالباً ماتكون العناصر المستعارة اساسية لبنية العمل بأسره ، اذ تشكل علاقات حاسمة مع الاجزاء الاخرى . ويشير (مَيَرَ) الى انه بينما يستعير كل عمل عناصر ثقافته ، فان الاخيرة تمثل بصورة تامة ، وتصبح منابعها منسية ، الاّ ان الاستعارة المعترف بها تجلب معها بعض المعنى عن اصلها فتخلق صلة بين الاصل والعمل الجديد ويلتمس المؤلف تأثيراً يتألف من حاسيتين ، الاولى متمثلة بالاقتباس (او الخلاصة ، او اعادة السبك الخ) والثانية حساسية المؤلف .

انّ دقة هذه الارتباطات وتنوّعها يشكّلان تعزيزاً حقيقياً للمنابع اللغوية وغـزواً لمنطقة جديدة للتعبير الشعري .

ان وسائل خلق الصدى التي تظهر قوية في (الارض اليباب) تلعب كذلك ادواراً مهمة في قصائد أخرى مبكرة لـ(اليوت) مثل (الشيخوخة) Gerontion ، اذ يفكر الـرجـل العجـوز بمعـاصرين ، شخصيـات مبهمـة تـدعى (سلفـيرو) Silvero ، و(هاكاگاوا) Hakagawa ومدام (دي تورنكويست) Maddame de Tornguist ممن لا نعرف عنهم الا القليل عدا انهم في الظاهر محبون للجمال وعالميون . الا ان سلسلة افكاره قد بدأت بالاقتباس ، «نريد ان نرى آية» الشرط الذي يقدمه الفرّيسي في انجيل متى (٣٨) من اجل علامة لانتساب يسوع الى الالوهية ، انه هذا الشك ، هذا الرفض للايمان لصالح المعرفة القابلة للاثبات التي تصيب (جيرونشن) Gerontion (الشيخ) والناس الذين يخطرون بباله وتقوده الى السؤال، ما الغفران ، بعد معرفة كهذه ؟ والسطر بالالمانية في «الارض اليباب» عند البداية يحمل علامة مميزة لشيء حقيقي من المحادثة مستقاة من الحياة الواقعية ومقحمة في القصيدة ، حاملة معها جميع مضامين الملصقة . وكل الاقتباسات من (تريستان وايسولد) Tristan and Isolde ، التي تلي ذلك مباشرة ، اكثر اثارة للمشاكل واكثر ايحائية . وهي مربوطة بصورة غامضة بشخصيات ، واكثر «غذارى الراين» Rhine- Maidens من (كوتن دامرنج) Gotten dammerg في «موعظة النار» Fire Sermon التي هي تطيرات فتيان العصر الحديث ، ضحايا الاغـواء ، اللواتي يتحـدثن عند نهـاية الفصـل . وتتحدى هذه الاستعارات أيّ تفسير بسيط . وهي محصورة بين معقّفين بواسطـة أغنية البحار المبهجة منذ بداية (تريستان) والملاحظة حول خلو البحر . انها تذكر شيئاً عن زيغ الحب المبكر ، وهذا بدوره ذو صلة بفكرة التلاشي Deeline في نحيب (عذارى الراين) واحزان الفتيات الانكليزيات ومشهد الحضارة الحديثة بـرمته . وتعمل الكلمات المأخوذة من نص (فاجنر) Wogner لكونها مصحوبة بـذكريـات الموسيقى ، بمثابة اشياء مدركة بصورة حسية بضمن اطار القصيدة ، ملغزه جزئياً شأنها في ذلك شأن جميع الاشياء الحقيقية ، مع ذلك فانها قادرة على بث المعاني في جميع الاتجاهات والاقتباسات في نهاية «الارض اليباب» بأسرها تعبيرات عن معنى الخسارة ، وهو احساس يجده اليوت مناسباً جداً وبنحو خاص للفقر الروحي للحياة

الحديثة . والكلمات ذاتها ذات معنى لكن قوة المشاعر المتضمنة فيها لايمكن معرفتها الا من خلال السياقات التي استعيرت منها ، اناشيد الاطفال ، المظهر وما الى ذلك . والقارىء مدعو الى ان يجمع هذه ، كانما هي مقتطفات ذهنية او وسيلة لترتيب اراضي ارثه الثقافي خلال موازنات وتباينات وقرائن تاريخية مناسبة .

وفي الشروع بـ(النشيد) (الكانتو) الثامن لـ «هـذه النتف التي احتفظت بهـا (ساندتها)» ، فان (باوند) يعنّف في الظاهر (اليوت) لاستخدامـه اقتباسـات بروح قديمة ، ثم يقرّ في العبارة الاعتراضية بانها تخدم فعلاً الغرض الذي اراده لها . ولم يستطع ، بالتأكيد ، اي واحد توسيع طرائق «الارض اليباب» واستغلالها بصورة اكمل مما فعل (باوند) . و(الاناشيد) ، الى حد بعيد جداً ، قصيدة مصنوعة من مواد مستعارة ، وانّ منابعها الادبية والتاريخية ليست بتلك المنابع الثقافية الاعتيادية بل حتى غير الاعتيادية . ولم يكن لـ(باوند) نفسه الا معرفة عرضية بالكثير منها ، وحريٌّ بقارىء (الاناشيد) ان يعرف ليس منابعها فحسب بل ماهو اكثر الحاحاً ، كالتحريفات التي اخضعها لها سواء عن قصد او عن طريق الخطأ . و(باوند) ممن يعتمد عليهم نوعاً ما عندما يبحث في المواضيع الادبية الغربية رغم ان احكامه المسبقة تبالغ في اهمية (التروفير) Trouvres وتقلل من اهمية الكلاسيكية الاغريقيـة ، لكنه مثقف ذاتياً في علم الاقتصاد ، والتاريخ ، او اللغة الصينية والمصرية والانتروبولوجيا (علم الاجناس) والمواضيع العديدة الاخرى المتخصصة التي يفترض في (الانـاشيد) ، التي هي ربما اكثر القصائد جرأة ، ان تنيرها .

ان الترجمة في الاوديسا التي تشغل اغلب النشيد الاول تطرق واحدة من الافكار الكبرى للقصيدة (التي هي واحدة من الاهتمامات التي شغلت (باوند) طوال حياته، من خلال رمزيـ ـحالتها كترجمة . وانها ترجمة باوند بالانكليزية للقطعة التي تصف نزول (اوديب) الى العالم السفلي ، التي وجدت في ترجمة باللاتينيـة من قبل (اندرياس ديفوس) مؤلف من القرن السادس عشر ، عرف باسمه فقط . وقـد ذكر (باوند) عام ١٩٣٥ ، وهو يراسل (و . هـ . د . روز) W. H. D. Rouse حول ترجمة الاخير النثرية (لاوديسا) انه شعر بسمة القِدَم في «نيكويا» Nekuia او النزول ، ومن الناحية الاخرى فان عمر الاوديسا يبلغ (٣٠٠٠) سنة ومازال جديدة ولا بـد ان ترجمة ما تلتقط هذه الطراوة من خلال الاصالة اللغوية . وهذا بطبيعة الحال مبدأ

ترجمة (پاوند) ذاته والكثير من ثقافته ؛ نقل الخاصية الفردية لمؤلف قديم من خلال اسلوب حديث اوجِدَ لهذا الغرض . ولا يمكن فتح ابواب ثقافة الماضي امام القراء في العصر الحديث من خلال التقليد او النقل الالي بل من خلال عملية التحويل ، اعادة غرس الروح الاصلية في صيغ جديدة في اللغة تضاهي تلك المستخدمة في اللغة الاصلية . وقد ذهب (دانيال د . پيرلمان) Daniel D. Pearlman الى ان ذبيحة الدم التي ورد وصفها في القطعة اعتبرها (پاوند) رمزاً لهذا التجديد الثقافي وتعرض الترجمة بصورة درامية عملية التحول التي تصورها پاوند باعتباره (هومير) Homer من مجدداً معتدلاً .

وتوجه نهاية (النشيد) Canto بدقة لهذه العملية والكلمات اللاتينية :

Venerandom... cypri munimenta sortita est

«نوقّر الاثر القادم من قبرص» .

اقتباس مطعّم ببعض الانكليزية ، من نسخة لاتينية لواحد من الاناشيد الهوميرية . ويمكن ربط هذا مع (نيكويا) على اسس الثيمة ، طالما توصف فيه (افروديت) وهي تحمل الغصن الذهبي للتجديد والذي يحمله (تريزياس) Tiresias في الفقرة من اوديسا لكن ثمة رابطة اخرى اكثر وضوحاً . فبعد نشر شيء اشبه كثيراً بالنشيد (كانتو) (أ) على انه الثالث من بين (الاناشيد الثلاثة) في مجلة الشعر عام ١٩١٧ ، استخدم پاوند ترجمته من (ديڤوس) Divus الاصل اللاتيني ، والنسخة اللاتينية للقطعة من النشيد الهوميري في مقال عن مشاكل للترجمة ظهر في مجلة (الايكويست) egoist ، ايلول عام ١٩١٨ وفي بحثه في مسألة ما اذا كان اثنان من علماء القرن التاسع عشر ، ترجما الاوديسا الى اللاتينية ، لم يستفيدا من ترجمة (ديڤوس) . ويقدم (پاوند) القطعة المنشورة من قبل احد المترجمين المشتبه بهم عن انها له من النشيد الهوميري Homeric ، كشاهد على السرقة الادبية مع التقليد الدقيق لها . وهكذا فان الترجمات والاقتباسات في النشيد ، لاسيما تلك التي يرافقها التوثيق في النص ذاته بنمط غير تقليدي ، مرتبطة بمسائل لها صلة بعملية النقل الثقافي . ويكاد النشيد يفهم تقريباً على انه نسخة مختصرة للمقال . انّ افتتاحية الاناشيد تبرر ذاتها بشكل كامل على انها شعر ؛ لكن (پاوند) كان له هدف عالمي ايضاً في وضع ترجمته التي نقلت مرتين في محلها البارز . لقد كان مهتماً بمعرفة ان (الغصن

الذهبي) المجدد لم يفقد قدراته السحرية .

وتخلق المصادر المتعددة للنشيد (I) انطباعاً تضمينياً تربط فيه فترات تاريخية متباينة مع بعضها بعضـاً . وهذا واحـد من اهم التأثـيرات الشائعـة لاستعارات (پاوند) ، ولكنه ليس الذي تحققه القصيدة بالاعتماد على قواها الذاتية ، فعلى سبيل المثال ،

صنوبر تاكا ساكو

ينمو مع صنوبر (آيس)

ص١٥

من نشيد (كانتو) IV مثال واحد للازمة الدالة التي وضح (والتر باومان) Walter Baoman اهميتها بقوله :

> تقف في تاكاساكو باليابان شجرتا صنوبر مشهورتـان تسكنها روحـا زوجين (رجل ، وامرأة) يبقى حبهما الى الابد ... وفي (آيس) Ise ، وهو مكان مقدس اخر ياباني ، يوجد ضريحان مقدسان لعبادة الاباطـرة اليابانيين والهة الشمس ، اسلافهم الاوائل . وهذان الضريحان يقفان على مايبدو في ايكة من الصنوبر .. ولعل هاتين المجموعتين من الاضرحة حسب التقليد الياباني يعتقد انّ لهمـا علاقـة بصورة غـامضـة مـع بعضهما .... والعلاقة في نظر (پاوند) بين الصنوبر هي من النوع الذي كان يفترض العالم الكلاسيكي انها موجودة بين النيل ونهر (انيوپوس) Inopoes في (ديلوس) Delos .

وليست هذه نهاية هذه السلسلة من الايحاءات ومع ذلك ، وبدون التوغل اكثر فانه واضح بانّه اكثر العقول تسلحاً ما كان ليملك عناصر التقليد الغربية والشرقية هذه في متناول يده للتذكير السهل . ويسأل پاوند قارئه أن يطلّع على فترات واحقاب معينة من ثقافة العالم ، بحيث يستطيع أدراك النمط الذي تخلقه قصيدته من العلاقات بينها . انه نشاط يبدأ بالجهد الفكري . لكنه ينتهي بالتجربة الجمالية رابطاً الاثنين معاً في وحدة كانت واحداً من تطلعات الفترة التجريبية وغالباً ماتعول الاناشيد على قيادة القارىء الى سياق مهم من خلال اقل مايمكن من الايماء ، يتألف احيانـاً من كلمة واحدة فقط . والمصادر التي يمكن عـدها بـاصابـع اليد . لقصيـدة (سورديللـو)

Sordello ماهي الا بقايا اثرية لعزم (باوند) على كتابة قصيدة على غرار قصيدة (براوننك) Browning لكنه يجب التحري عن الالماعات القليلة اذا ما اريد لهذه الحقيقة انّ تبرز . ان تتبع (پاوند) المتباطيء لخطوات (دوكانا) Dogana في فينيسيا في مستهل النشيد الثالث يوازي القطعة في (الكتاب الثالث) من (سورديللو) حيث يقطع (براوننك) روايته ليصف نفسه جالساً «على عتبة قصر خربة» في (فينيسيا) . يتأمل بعض الفتيات الفلاحات . ويتساءل (براوننك) أيهما ستكون ملكته ، ويقول (پاوند) مستأنفاً افكاره حول «اولئك الفتيات» ان له واحدة في ذهنه وليس كثيرات . وبينما لايذكر شيئاً عن (براوننك) او (سورديللو) في هذه القطعة ، فانه واضح ان (پاوند) يضيف ، عند انتهاء ايمائته ، مسحة الى الصلة التي سبق ان ذكرها بين قصيدته وقصيدة (براوننك) وهناك قطع في الاناشيد حيث تشكل الايماءات الموجزة المبهمة من هذا النوع جناساً من النتف مستقاة من ثقافات وحقب تاريخية مختلفة ، وهي الاداة التي تصبح شائعة باطراد في (پيزان) Pisan والاناشيد فيما بعد . وهي تعطي الانطباع بان ثقافة العالم بأجمعها ماهي الا مدينة واحدة ذات شوارع تشع من المراكز المبعثرة بصورة واسعة .

التجربة الطباعية : Typographical Experiment

ان الانحرافات عن الطباعة التقليدية ، مثلما رأينا مسبقاً ، يمكن ان تستخدم لتوليد تأثيرات متباينة تبايناً واسعاً لكنه من الممكن اجراء تعميم واحد عنها : انها مثل الملصقة Collage ، غزوات الواقع الفيزياوي الى داخل مملكة الخيال للاثر الادبي ، وبغض النظر عن الوظائف التعبيرية ، فأنها تقدم تجربة البداهة بتوجيه الانتباه الى الجوانب الفيزياوية للطباعة ، وقد اعتبر (ملارم) Mallarmé شكل الكلمات والاحرف او شكل القصيدة على الصفحة والفراغات المتروكة بين الكلمات عناصر مهمة لما اسماه بـ(دفعة كشتبان) Un Eoup de Des وفي مقاله : Quant au livre .

يمعن النظر في الخصائص الفيزياوية للكتاب ، التي يراها شيئاً لايزيد او يقل عن :

التوسع الشامل للحرف extension total de lalettre فهيئة المجلد ومظهر الاسود على الابيض للصفحة ، بل الحاجة الى قطع الصفحات لفتحها بسكين مما يذكّر بعمل قرباني لمهي جوانب مهمة لتجربة القراءة . وتعد هذه الاعتبارات بصورة عامة طبعاً لا صلة لها بالموضوع وفي الحقيقة ، فانّ الطباعة يفترض فيها ان تمتاز بجعلها قياسية وبذلك تمنعها من ان تصبح عائقاً بين الكلمة والقارىء . لكن الكتاب التجريبيين تمنوًا لو ان سمات الكتاب ، التي يحاول الطباعون جعلها حيادية ، غدت ذات معنى بدلاً من ذلك ، إذن لاصبحت لها القوة المباشرة للاشياء .

وكان وراء التجريب الطبوغرافي (الطباعية) مقاصد عديدة ، وقد توخى الكتاب من استخدامه اثارة استجابات خارج نطاق المادة المطبوعة الاعتيادية والتغلب على تفككات عديدة للحساسية وانشاء بعد حيث يمكن ان يلتقي الشعور والنشاط العقلي . واضافة الى خرق ستار العرف الذي اقامته الطباعة ، فان الكثير من الابتكارات الطباعية تحاول بصورة واضحة تحقيق بعض تأثيرات الفن التصويري وكان (لسنغ) Lessing قد فصل بين الفن والشعر على اساس ان الاول له وجود في الفضاء والاخير له وجود في الزمن ؛ لكنه في الفترة التي صيغ فيها مفهوم الفضاء ـ الزمن ، ربما كان من الطبيعي التفكير بربط الاثنين كطريقة في اظهار انَّ البعدين ليسا منفصلين عن بعضهما . كذلك كانت التجارب مع الطباعة اسلوباً في التغلب على العادات الراسخة التي قادت الناس الى النظر الى الكتابة بطريقة والى الصور بطريقة اخرى . ويتوقع من الكتابة ان تكون شفافة ونفعية ، يعتمد وجودها على المعنى الذي يمكن ادراكه من خلالها ، ويفترض في الصور ان تكون غير شفافة ولا فكرية ، تتيح تجارب نهائية . وعليه ، فانه يمكن ان يرى المرء ان التجريبيين الطباعيين كانوا يحاولون ان يجعلوا من نهاية واحدة لطيف الفن ـ الادب ماكان يحاول التكعيبيون ان يفعلوه من الطرف الاخر ـ لخلق الاعمال التي كانت تشجع مزج العناصر الحسية والفكرية في استجابة واحدة غير مجزأة .

وينقسم الابداع الطباعي للفترة الحديثة المبكرة الى قسمين : انشاء اعراف جديدة واستخدام الطباعة منهلاً تعبيرياً مستقلاً . وتتضمن الفئة الاولى حذف الاحرف الكبيرة في بداية البيت الشعري ، حذف التنقيط ، استخدام الابيات القصيرة جداً من الشعر ، قواعد جديدة للفراغات التي تترك في بداية الفقرة ، واستخدام

وسائل قلما نجدها في الماضي ، مثل العلامات الرياضية ، والاختصارات وما الى ذلك . وقد منحت هذه الامور النص المطبوع صورة «حديثة» عندما دخلت في عام ١٩١٥ واظهرت غرض الشاعر في فصل عمله عن المؤيدين التقليديين . ولم يكونوا دائماً تقليديين خالصين ، اذ ان طائفة من الترتيبات الجديدة كانت تدعمها اسباب معقولة . فالابيات الشعرية القصيرة لـ(وليمز) اعطت كلماته عزلاً ضرورياً ، ويبدو البيت الشعري ذو الجزئيين . الذي غالباً مايلاحظ في (الاناشيد) يضع المادة في الخط الذي يبدأ بفراغ على مستوى ادنى من التأكيد .

وعلى اية حال فان اغلب الابتكارات الطباعية كانت تعبيرية، ومطوَّرة تقليدياً تعود على الاقل الى عهد (جورج هربرت) الذي تحلل قصائده «المذبح» Altar و«اجنحة الفصح» Easter Wings اشكالاً تتماشى مع مواضيعها ، وهذا ابتكار من شأنه ان يكون متطرفاً في اي وقت . وقضية (مالارمية) ، مؤسس المهنة في الوقت الحديث ، فريدة لان التحويرات المطبعية التي استخدمها في «دفعة كشتبان» un comp de des كانت ترمي الى اتاحة مخرج من المستوى اللفظي للقصيدة ، والتوجه مباشرة الى العين لكنها في قيامها بهذا اكتسبت نوعاً اخر من الرمزية . فالفراغات البيضاء للصفحة هي فراغ البحر والسماء والخطوط النازلة للشعر تمثل سقوط الزهر (النرد) . ومع ذلك فقد استأنف (مارينتي) الذي كان ناقداً لِـ(مالارميه) ، افكار مارميه حول الطباعة وطورها خيالياً ليكتب قصائد مستقبلية تروق العين مع كل تغيير للنوع ، المسافات والتنسيق . وتصف احدى قصائد مارينتي النثرية شارعاً منحدراً هكذا :

النزول الى الشارع Strada scendere

نزول scendere

نزول scendere

نزول scendere

نزول scendere salire

نزول scendere scendere

النزول درج المجرى pianerottolo d'un torrente

scendere ancora

ويصف مشهداً عربياً هكذا While a scene of warfare isrendered

كرة + شمس
SOLE + PALLONE
مروعة
FRENATI
لهيب عظيم
famme giganti
اعمدة دخان
colonne di fumo
السنة نيران
spirali di scintille
قرى تركية اشعلها الحريق
villaggi turchi incendiati

وقد اصبح (كويلوم ابولينير) Guillaume Apolinaire عند تحالفه مع المستقلين مقتنعاً بفائدة الطباعة الجديدة وبيانه عن التوالف ضد التقليد المستقبلي الذي نشر في مجلة المستقبلية الإيطالية (لاسيربا) Lacerba المؤرخة في ٢٩ حزيران ١٩١٣ بموجب النوع البارز للاحرف الضخمة وباحجام مختلفة في مجاميع زخرفية، وقد قلدها (وندام لويس) في السنة التالية في مجلته (بلاست) Blast. ولكن اسهامه الرئيس لاستغلال الطباعة كان مجلده (كوليكرام)Colligrames ١٩١٨ الذي يتضمن قصائد مطبوعة باشكال توحي بمواضيعها، حاملة ممارسات (جورج هربرت) و(مالارميه) لتشمل ميادين اوسع، وتمزج القصائد الصورية والفنون الخطية والادبية في لعبة جمالية جريئة محوّلة فن الطباعة الى وسط غنائي سائل. وكانت ذات اهمية تاريخية عظيمة لأنها تجاوزت عدداً من العقبات، وجاءت بإمكانات تعبيرية جديدة لتسبق استخدام باوند للرموز الكتابية والمجازفات الطباعية لشعراء من أمثال (ي.ي كمنكز) و(وليم كارلوس وليمز).

وعلى النقيض من التجارب الطباعية لـ (ابولينير) التي تستخدم مجموعة مختلفة واسعة من الاساليب الطباعية فان تجارب (كمنكز) ابداعات للآلة الطابعة. وبدلاً من

أن تبدو ميكانيكية، على اية حال، فانها براهين مقنعة على أنَّ الفنان يستطيع استخدام آلة لتأكيد فرديته ضد رتابة الإنتاج الواسع. وقد اضاف (كمنكز) الى الممارسات المألوفة للفن الطباعي الحديث شيئاً من ممارسته الخاصة، فبينما يهمل التنقيط في مواضع مطلوب فيها بصورة اعتيادية، فأنه يستخدمه بطريقته الخاصة، من اجل أن يبطيء أو يؤكد، بل وصل به الامر الى حد حشرها بين أحرف الكلمة. فيستخدم الأحرف الكبيرة للتوكيد. وليس البيت الشعري موزوناً، إنما يفرد او يجمع الكلمات والعبارات، وتوسع الاستخدامات من هذا النوع القدرة التعبيرية للطبع، لكنها مادامت مرتبة بطريقة او اخرى، فانها تقوم بمجرد وضع التقاليد الجديدة مكان القديمة.

وتهدف الكثير من ابتكارات (كمنكز) ببساطة الى توجيه التلفظ، وغالباً ما تجعل القصيدة تبدو اكثر غرابة، مما هي عليه في الحقيقة، متبعة الفكرة التقليدية التي ترى ان الشعر فن شفوي وان صفحة من الشعر لها نفس العلاقة بالقصيدة كعلاقة النوته بقطعة موسيقية. لكن (كمنكز) كتب ايضاً للعين لوحدها، وهي ممارسة وضعها (ر.ب.بلاكمور) R.P.Blackmur في دراسته لـ «٥٠ قصيدة» بأنها «خطيئة ضد روح القدس»، وباقترافه هذه الهرطقة. إتبع (كمنكز) المَثَل الذي رسمه (مالارميه) والمستقبليون. ومن سمات الثورة الحديثة الاقرار بان ادب القرن العشرين يظهر بصورة طبيعية في الطبع، وهناك ما ينبغي أن يقال عن اسلوب شعري يقبل هذا ويستفيد منه بدلاً من أن يقوله بنفسه وفق اعراف شفهية مهجورة.

وغالباً ما نجحت المغامرات الطباعية لِـ (كمنكز) في تغيير او توسيع المعاني التقليدية. وأحد اساليبه المفضلة عزل كلمة غير ملحوظة في وسط كلمة اخرى. إذ تبدأ قصيدة «لا شكراً» بـ (/Wisfully/ dead.....) (الموتى الكئيبون) الذين يصبحون «WistFully dead»، ومن ثم «Wisftuly dead». ويمكن تحقيق هذا التأثير كذلك بترك مسافة وتقسيم الخط كما في 'its elf' (نفسها، نفسه) ص ٢٣٠، وكذلك 'the kno/ wing spirit' ص ٢٣١ (النفس العا/ رفة). وفي إمكان ما يطلق عليه تأثيرات اعتراضية تقسيم التراكيب النحوية بل الكلمات بعض الاحيان. فالرقم No.1 في ViVa وهي قصيدة تبلغ صفحة طولاً ومحصورة بين البيت الاول والاخير والتي هي 'mean' و 'while' على التعاقب، ويكون هذا النوع من الاعتراض مشتركاً، محدثاً تأثيراً تزامنياً خلال تبديل ذاتي الاعتراض للتراكيب.

.... than dream more sing
(buoyant & who
silently shall to rea-disa)
ular
ppear ah! Star
whycol
our
ed
shy lurch small

(ص ٢٥١ ـ ٢)

وتنفصل علامات الاعتراض احياناً لكنها غالباً ما تُستخدم ببساطة لوضع بعض الكلمات على مستوى مختلف من الانتباه ويجب ان تقرأ كاملة. ويوضح هذا في مثال متطرف، حيث تأتي العلامات في منتصف الكلمات:

... tug? g(ing intently it
refuses.
to refuse;
just, look) ing dead...

ص ٢٨٠

يبدأ كمنكز في احدى استخداماته للاقواس بتركيب اعتراضي (بين قوسين) يقوم حينئذ بربط الاعتراض الرئيس بحيث يُحسب القوس الاول في حين لا يحسب القوس الثاني:

when
from a sidewalk
out of (blown never quite to
-gether by large sorry) creatures out
of (clumsily shining out of) instru-
ments, waltzing...

ص ٣١٧

وفي هذه القطعة فأنَّ كلاً من «large sorry creatures» (مخلوقات كبيرة كئيبة) و «المشرقة خارج الآلات» «shining out of instruments» هي بوضوح جزء من المضمون: وقد بات التأثير لتحقيق عبارة مزدوجة، وهي العبارة التي ترتبط فيها بداية مستقلة مع العبارة الرئيسة قيد الانشاء. وينتج تطوير نوع آخر من التعبيرية عندما يعكس سلوك الاحرف، ان صح التعبير، مفهوماً ما. والعدد (٤٠) من «لا شكراً» تأكيد خفي على ان الابخرة، مثل الضباب والدخان لهما حياتهما الخاصة، وتبدو قادرة على توليد مناظرها الذاتية في الفضاء. ويقول (كمنكز) ان الدخان يترجرج، و(يصنع بذاته العالم) لكن السطر الأخير يُرتب طباعياً، لعكس المجيء التدريجي لهذا العالم الى الوجود من الدخان المتصاعد الدوّار:

mmmamakmakemakes WwOwo Rwor LworlD

ص ٣٠٢

ان مقدمة (كمنكز) المنطقية المتضمنة انَّ التأثيرات المرئية يمكن لها ان تُسهم في الحياة الفعلية للقصيدة تزيد اهميةً عندما تكون الاداة تصويرية، مؤثرة في العين، ليس بتأثير مجرد بل تمثيلي. وقلما يحذو حذو (هربرت) و(مالارميه) في ترتيب الطبع باحجام ممكنة التمييز مع انَّ الاهداء لقصيدة «لا شكراً» يعطي قائمة من مؤسسات النشر على شكل قدح لكنه يسعى الى استخدام الاحرف وعلامات التنقيط للايحاء بالاشياء. وقد ذكرنا مسبقاً البيت الذي يكرر كلمة «of» للايحاء بحلقات ضوء الشمس من خلال أوراق الاشجار والنشاطات البهلوانية للكلمات والحروف في القصيدة حول الجراد (ص ٢٨٦). اما التوضيحات الاخرى من هذا النوع فهي أحرف (I) الكبيرة في سقوط المطر 'thera IncomIng' ص ٢٥٠، التي يُراد بها دون شك أن توحي بالمطر الساقط: ووصف ملكة حريم وهي ترقص

'stealing body expending gathering pouring upon itself stiffenS'

(ينسل جسدها ينفق ينجمع ينسكب على نفسه يتصلب) حيث يعكس حرف (S) الأخير الانحناءات الملتوية لجسم الراقصة، وفي واحدة من افضل قصائد (كمنكز) الكثيرة عن الجنس تأتي استعارة من خلال قناة تؤكد بصرياً من خلال حرفين كبيرين:

her	اتاني
flesh	جسدها

Came	مثل
at	
meassandca V	الرمل
ingint	المتساقط
oA	من
chute	شلال
	ص ٩٦

إن تأثيرات (كمنكز) الطباعية توسيعات حقيقية لامكانات اللغة وليس الغازاً ينبغي حلها ثم وضعها جانباً، وهي تمنع التي من شأنها ان تؤدي الى تبخير الكلمات الى مفاهيم، وتعطي قصائده مكانة الاشياء التي يجب ان يُنتبه الى خواصها المعينة، وهي كذلك جزء من المحاولة الحديثة لالغاء تقسيم (لسنغ) للفنون بين الزمان والمكان، ولتحقيق التركيب الفضائي الذي رأى فيه (جوزف فرانك) Joseph Frank واحداً من اهداف الادب الحديث . وتخطى في تجاربه الطباعية (ملارميه) او المستقبليين ، وكان بدوره السلف للانبعاث الفعال كما يسمى الان (الشعر الملموس) Concrete Poetry بعد عام ١٩٥٠ ، الذي برز في العديد من الامصار ، وطور العديد من الاساليب وغالباً ما امتزج مع الفن الخطي ليكون تراثاً للفترة الحديثة المبكرة .

وقد استجاب الكتّاب التجريبيون الى حد ما الى جو الحرية في التقاليد الطباعية الذي كان المستقبليون قد اوجدوه . اذ تتناول الاناشيد Cantos الطباعة كواحدة من المهارات الحاسمة للحضارة ؛ ويتضمن النشيد (XXX) مقتطفاً من تصريح طبّاع عصر النهضة ، (جيرولامو سونسينو) Gerolamo Soncino الذي يروي كيف انه استأجر رجالاً ماهرين لقطع السبائك لاحرف مطبعية جديدة ، تتضمن الاغريقية والعبرية ، ويأس (جون ادمز) John Adams في النشيد (Lxxl) من ان هذا النوع من المشاريع غير موجود في امريكا في هذا الوقت . واغلب الاستخدامات الابتكارية للطباعة في (الاناشيد) ترمي الى تأكيد مفهوم البداهة من خلال وسائل تقليدية اكثر منها وسائل تصويرية . وفي اقتباساته المتكررة وترجماته او اعادة صياغة للوثائق ، يذهب (پاوند) حداً بعيداً ليوحي بمظهر النص الاصلي بترك مسافات والاتيان باختصارات وادوات مشابهة . ففي اعادة صياغة الاتفاقية التي تحدد ضفة (مونت

دي باشي) Mounte dei Paschi . في سينا Siena القرن السابع عشر (النشيد XLII) . يعيد اظهار الصليب في الهامش واسم الناسخ والتاريخ . ويبدو في الظاهر ان طريقة التأكيد على الاحرف . A. V. ، وهي اختصارات Altese Votre ، كانت مضاعفة الاحرف جاعلاً اياها VV.AA . ويقوم باوند مازحاً بتقليد هذا في ترجمته ، مدوناً «سعادتكم» بالانكليزية هكذا : YYour HHighnes ، ويخصص اقواساً غامضة (AA.VV-YYH) تتحدى التفسير . وتمثل الطيور على اسلاك السياج حول DTC في النشيد LXXXII وقد ادهشت «باوند» في انها تمثل النوطة الموسيقية ، احرف السلم الموسيقي موصوفة كما هي الحال على المدرج الموسيقي . كما استنسخت كذلك بعض النوطات الموسيقية في العصور الوسطى على نحو جميل في بداية النشيد XCI . وقد يذهب المرء الى ان القصاصات الموسيقية هذه الى جانب (كانزون دگلي اوسيلي) Canzone deyli Uccelli المستنسخة على شكل مخطوطة في النشيد LXXL ، توسع القصيدة الى الصيغة الموسيقية والمرئية . والنشيد LXXXVIII ينتهي بتعليق مثير عن فكرة القصيدة العظيمة حول الزمن . علامات اوراق اللعب ذات النقش الواحد المنسوخة بالالوان في طبعة (فيبر اند فيبر) Faber and Faber مصحوبة بالملاحظة ان السنة هي الاخرى مقسمة الى اثنتين وخمسين وحدة منظمة في اربع مجاميع .

وتوضع الكتابة الصورية الصينية في الاناشيد (وفي الاناشيد اللاحقة الهيروغليفية المصرية) بصورة تلائم تأثيرات الطباعة غير التقليدية باقصى مدى لها . ولابد للقارىء الذي يجهل الصينية او تاريخ الصين من ان يقصر عن فهم مغزى رموزها . لكن هناك احساساً بانه هو القاريء المناسب لها . ولا يجد القاريء الصيني فيها شيئاً رائعاً الا القليل ، عدا حجمها الذي يكون اكثر مناسباً للعرض منه للقراءة ، اما القارىء الغربي ، الذي لايعرف عنها اكثر مما يستطيع جمعه من التلميحات الموجودة في النص ، فيدرسها على انها تجارب جزئية وهي بالنسبة اليه بارزة ومستقلة في أن واحد . اشياء غير شفافة اكثر منها كلمات .

وحقيقة ان (باوند) غالباً مايستخدم الكلمات الصينية بصيغة النقل الصوتي للاحرف ويوحي بانّه مع الكتابة الصورية يهدف الى تأثير تصويري الى حد ما . ويستطيع القارىء الغربي في بعض الحالات تمييز الاستعارة المرئية التي يبني عليها الرموز الكتابية الصورية . لكن اغلب الكلمات ، لاسيما اسماء الاباطرة ، لاتشتمل

على اي استعارة من هذا النوع ، بحيث تتحدث الرموز الكتابية الى العين مباشرة كصيغ ملموسة حية على النقيض من الكلمات الانكليزية التي بجانبها والتي هي رمزية بالدرجة الاولى . وهي تحمل باعتبارها اشكالاً ، روابط ثقافية وتاريخية . ويتم خلق هذا التأثير كذلك بالكثير من اللاتينية والاغريقية التي تظهر في (الاناشيد) ، لانه لما كانت هذه غالباً ماتترجم (او تنقل صوتياً) فان حضور الكلمة الاصل «في حالة الاغريقية ، الاحرف الاصلية» يبدو انها تعطي ربطاً مادياً مع مضامينها الاصلية .

وواضح ان تناسق الطبع في (الاناشيد) ، وبصورة اوضح في الاخيرة منها ، ليس اكثر من مجرد انطباع ينتج نوعاً من الاساس الطباقي لتغييرات (باوند) الثابتة .. اذ تقدم صفحة عشوائية من (العروش) Thrones على سبيل المثال ، مظهراً متطرفاً من الاختلاف عن الصفحة التقليدية للشعر لعام ١٩١٥ او ما الى ذلك . حيث تميز نسج الشعر من بيت الى اخر مستويات مختلفة من الفراغات التي تترك في بداية كل فقرة ، واحجام احرف مختلفة ، الامعان بترك الفراغات ، وجود الصور المعنوية والابجديات الاخرى ، اضافات هامشية ، اختصارات ارقام وتغيرات اخرى . ولهذه وظائف تعبيرية ، لها صلة احياناً باجزاء اخرى من القصيدة تظهر انها لم تعد مجرد اشياء ميكانيكية او اموراً تحريرية تعتمد على حرية التصرف والاختيار .

وبصرف النظر عن اتباع (جويس) للتقليد الاوربي Continental باستخدام الشَرْطه (قاطعة Dash) بدلاً من اقواس الاقتباس ، فانه لم يقم الا بمغامرات قليلة باتجاه الطباعة الابداعية ، حتى في كتابة (عوليس) . فاسلوب لصق عناوين الصحف باجزاء من السرد في (ايوليوس) Aeolus تمكن القاريء من مقارنة الحدث مع شرح الصورة باسلوب معبر عن التفاوت الحتمي بين الحقيقة وما يمثلها من المطبوع . وثمة وعي حول الطبع ، عندما يرى (بلوم) اسم (باترك دكنام) Patrick Dignam مكتوباً بصورة معكوسة كما يبدو في الطبع المعد لنعيه ، وان لم يكن هذا جزءاً وسط الكتاب بالذات . والانحرافات الطباعية التي وجدت في (فنجانز ويك) ، وان كانت متحفظة ونادرة مقارنة مع الاعمال التجريبية الاخرى ، لاتخلو من مغزى ، وبعضها مجرد تقليد : فمثلاً عندما يذكر نثر الكتاب التعليمي ان شيئاً مايجب ان يكون «greater than or less than» (اعظم او اقل من) شيء اخر ، تصغّر احرف كلمة «than» (من)

ثم تتزايد حجماً (ص ٢٩٨) . وتؤكد مناقشة رسالة الدجاجة (ص ١١١ ـ ٢٣) الجانب المادي لكتابه من خلال اشاراتها المرحة للاسطر المخططة عبر الصفحة : البقع الناتجة عن النفاية من القمامة والخط المجسود المفرط في الغموض . ويتضح في هذه القطعة ان الحرف الثلاثي وهو حرف (E) الكبير مطبوع افقياً وارجله متجهة نحو الاسفل ليمثل (ايروكر) Earwicker و(الدلتا) Delta او المثلث (مثلث شبيه بحرف الدال اليوناني) يمثل (انا ليفيا) Anna Livia وهذه توحي بان تفسيرات الحرف هي تفسيرات (ليقظة فنجانز) ذاته ، اذ كانت من بين العلامات التي استخدمها (جويس) في ملاحظاته للكتاب ، وتظهر في الحاشية في فصل في الكتاب مثل (عائلة دودل) Doo-dle's Family (ص ٢٩٩) ويتضمن هذا الفصل اغلب التحف الطباعية في (يقظة فنجانز) . فبترتيبها وكأنها كتاب تعليمي (وهو اسلوب ادخل بعد الطبعة الاصلية في مجلة (ترانزشن) في شباط عام ١٩٢٨ ، يستطيع (جويس) ادخال تعليقات الاطفال الثلاثة خلال الملاحظات الهامشية والحواس . ولعل اهم انحراف طباعي في (يقظة فنجانز) هو حذف تقليد الترقيم المفتوح والمغلق ، الذي يقيم ، ببساطة متناهية ، الاستمرارية بين النص والواقع خارجه .

ان تشعب الترتيب الطباعي في (باترسون) Paterson يعكس تشعب مواده . فثمة نثر لابأس به يتألف من رسائل ، مقتبسات من الصحف وما الى ذلك . واحد عناصر اصالتها ، التي سرعان مايجدها الطالب ، هي ان صفحات المجلدات الخمس للطبعة الاولى غير مرقمة مع ان الاجزاء التي تقع فيها القصيدة مرقمة . ويستخدم (ويلميز) تقليداً معقداً وان كان غير متناسقٍ على مايبدو ، بترك فراغ في بداية السطر ، يستخدم احياناً لتحليل الشعر الى وحدات ، واحياناً لاقامة تبعية subordination . فالجزء الاول من الكتاب الثاني ، على سبيل المثال ، الذي يصف المشاهد التي يراها (باترسون) وهو يتجول في المنتزه ، يحتوي على كلمة (يمش) Walking محاذية للهامش الايسر من الصفحة بين حين واخر . كما يترك فراغاً في السطر للمادة الوصفية (في اغلب الوقت) وكانها منضمة تحتها . وفي موضع في الجزء الثالث تحاكي الطباعة المعنى تماماً مثلما تفعل في «دفعة كشتبان» Un Coup de des او قصيدة مستقبلية :

كانت متزوجة مع احرف فارغة : She was married with empty words:

better to   الافضل

stumblet at	التعثر
the dege	عند الحافة
to fall	للسقوط
fall	سقوط
and be	وان تكون
- divorced	مطلقة

ان اغرب مجازفة طباعية هي الصفحة ، التي تضم الاسطر المنحرفة التي تعكس قلق الاشياء فوق امواج فيضان . ويبدو واضحاً من (باترسون) ان الشاعر يعتبر الصفحة المطبوعة اسهاماً منشطاً في عمله ، وله مواصفات ثابتة لاسطر القصيدة وترك الفسحة والكلمات المقسمة وما الى ذلك ، بل ان بعضها تستوجب مطاليب استثنائية من تكنولوجيا الطباعة . ونستطيع ان نرى فيها ان (وليمز) كان يفكر ليس بالكلمات فحسب بل بنواحي الانطباع المرئي الذي تخلقه صفحته ايضاً . وتكوّن هذه المجازفات الطباعية الطبيعة العامة للتجريبية اللغوية . فالطبع ، من الناحية التقليدية ، شأنه في ذلك شأن اللغة منبع لسيطرة الكاتب ، ويبدو انه يؤدي غرضه على احد من وجه عندما يلاحظ اقل مايلاحظ ، وقليلون هم الذين فكروا في جلب الانتباه اليه بالخروج عن الحدود الصارمة المفروضة عليه . ومع ذلك فان الكتّاب التجريبيين لاحظوا انه يمكن ان تفيد كمصدر للطاقة التعبيرية ان هي تحررت من التقاليد الاعتيادية وتم تحويلها من اداة غير مثيرة للانتباه الى مصدر ادبي قيم .

الفصل السابع

لغة فنجانزويك

The Lady of the lake went to Rock herself to sleep on Arthur's seat and the Lord of the Isles coming to Press a Piece and seeing her asleep remembered their last meeting at Cony stone Wate: so touching her with one hand on the Vallis Lucis while [t] he other un-Derwent her Whitehaven, Ireby stifled her clack man on, that he might her Anglesea and give her a Buchanan and said...

(ذهبت سيدة البحيرة الى الصخرة بنفسها لتنام على مقعد (ارثر) واذ قدم (سيد) الجزر ليضغط قطعة ورآها نائمة فتذكر لقاءهما الاخير عند (مياه) صخرة (كوني) ، ووضع يداً واحدة على Vallis Lucis راحت الاخرى تحت Whitehaven ، خنقت (أيـربي) Ireby رجلها المهـذار ، لعلـه يـرى Anglesea ويعطيها Buchanan وقال ...)

ترجمة حرفيـة وبتصرف

ليست هذه قطعة من (فنجانز ويك) بل نموذج قدمه (كيتس)Keatsعن ثرثرة صديقه (جارلس براون) Charles Brown اثنـاء جولـة على الاقـدام في اسكوتلنـده عام ١٨١٨ .   وهي تشير كذلك الى ان الطاقات الابداعية التي انفجرت في (فنجانز ويك) والثورة اللغوية التي وجدت طريقها الى المطبعـة في اعمال (لـويس كارول) Lewis

Caroll و(ادوارد لير) Edward Lear ، كانت قد تراكمت لفترة طويلـة في الصيغ الشفوية للغة . وهي تشير الى انه بينما كانت رواية (فنجانز ويك) اخر مثال واكثرها بقاءً واشد النماذج تطرفاً من عدة اوجه للتجريب اللغوي والتي انتهت بالحرب العالمية الثانية . فانه لايمكن تفسيرها وكأنها نتاج القوى المعاصرة التي نفحصها .

والـواقع ان مؤرخي الادب يميّـزون عادة بحـدة بين (فنجـانز ويـك) والاعمال التجريبية الاخرى التي عاصرتها حتى ان (كلايف هارت) Clive Hart قد ذهب الى القول ان ابتكارات جويس اقل تطرفاً من التمزقات اللغوية التي نجدها في اعمـال معاصريه . صحيح ان مجلة (ترانزشن) Transition صورت مقتطفات من Work in Progress (الويك) لتكون عرضاً رئيساً لحملتها من اجل تحرير اللغة ، في كل عدد تقريباً من الاعداد السبع والعشرين التي نشرت بين ١٩٢٧ و١٩٧٨ ، بيد انه كان هناك بون بين اهداف هذه المجلة وتلك الخاصة بنص جويس . وكما لاحظ (أ . والتون لتز) A. Walton Litz ، فان مجلة (ترانـزشن) كانت مهتمـة بالتعبـير عن الافكار اللاواعية ، في حين لم تكن افكار الاحلام لدى (جويس) الا مادة اخضعها للسيطرة العقلانية البارزة . ومع ذلك فان مجلة (ترانزشن) دافعت عن (جويس) بقـوة في الكثير من التصريحات الجدلية الفنية التي جمع جملة منها فيما بعد في مجلد سمي Our Examination وقد وضع هذا المجلد بعض اهداف (جويس) امام الجمهور لاول مرة . ووصف كل من (يوجين يـولاس) Eugen Jolas و(صامـوئيل بيكيت) Samuel Beckett و(جـون رودكـر) John Rodker واخـرون Work in Progress ، مثلما كانت الرواية انذاك ، مثالاً على التحول والتمازج اللذين تخضع لهما اللغات حتماً ، تجديداً للحيوية اللغوية ومحاولة ناجحة لتسهيل الحلم ، كمـا حاولوا كذلك وضع العمل تاريخياً . فوجدوا تشابهاً بينه وبين كتابة رواد مثل (فيكو) Vico و(كارول) Carrol من ناحية ، وبينه وبين معاصريه من امثال السورياليين من ناحية اخرى .

وبعد اربعين سنة من الدراسة المستفيضة التي تلت نشر (ويـل) كاملـة فهناك صعوبة لاتكاد تذكر في فهم المبادىء الرئيسة الكامنة وراء استخدامها للغة . فالكتاب في مجمله حديث عقل حالم يـزخر بمعـرفة لاتنضب ، عـلى مايبـدو ، في التاريـخ ، واللغات ، والادب ، والجغرافية ، والحقائق المتفرقة التي يصعب تصنيفها . ويبدو

جو الحلم المتميز المنطقين بحيث يمكن للمرء ان يشخص اي شيء اخر تقريباً من خلال التشويهات اللغوية . وبينما يتحدث الحالم عن عالم الحانة الصغيرة في (جابليزود) Chapelizod وعائلة (ايروكر) Earwicker والزبائن الدائميين في الحانة واحداث الماضي القريب واليوم ذاته ، فانه يستخدم لغة تشخصها مع اشخاص واحداث جميع الازمان والاماكن الاخرى . وتشوه الكلمات الفردية لتكسب معنيين او عدة معان لاقامة اواصر مع الكثير من الافكار المهيمنة وثيمات الكتاب ، ولتجسيد الخاصية المجازية للغة .

ان تعدد الهويات التي تعتبر احدى المقدمات البنيوية الرئيسية لرواية (فنجانز ويك) يذكرها ستيفن في (عوليس)-«انمشي من خلال انفسنا فنلتقي بلصوص واشباح وعمالقة ورجال وشيوخ وشباب وزوجات وارامل واخوة عشاق ، لكن نصادف انفسنا دائماًه ص ٢١٢ . وتتجلى الذات وتجاربها في اقنعة دائمة التبدل للذكريات والصلات المستعارة من الثقافة الغربية كلها . وبالنسبة لحالم الـ(ويك) Wake ، فان (ايروكر) Earwicker (عمالقة وشيوخ) و(انا ليفيا) Anna Livia (زوجات ، ارامل) ، و(شيم وشون) Shem and Shaun (اخوة العشاق) والشخصيات الاخرى ماهي الا نماذج اصلية لمجموعة واسعة مختلفة من النظائر التاريخية الاسطورية والنفسية والروائية .

ويتم التعبير عن حقيقة ان للغتها معاني منفردة من خلال توضيحات عديدة لـ(ماما فيستا) Mama festa او رسالة من بوسطن Boston التي توصف اولاً بانها ، 'proteiform graph... a polyhedron of scripture' (ص١٠٧) .

وبعد وصف اولي لمحتوياتها ، يوضح المعلق معترفاً بانها بعيدة كل البعد عن الوضوح .

Well, almost any photoist worth his chemicots willtip anyone asking him the teaser that if a negative of a horse happens to happens to melt enough while drying, well, sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse. Tip.

«حسناً ان اي مصور فوتغرافي عارف لمواده الكيمياوية سيكافىء ! اي امرىء يسأله عن المشكلات التي ستقع اذا حدث ان ذابت الصورة السلبية لحصان ذوباناً

كاملاً عند جفافها ، حسناً ان مانحصل عليه فعلاً ، كتلة ضخمة مشتتة جروتسكية تماماً لجميع انواع القيم الحصانية الرائعة ص ١١ وكتل الحصان الذائبة ، تحذير» .

هذه لغة المعاني (الاشارات) العديدة التي لها طريقتها الحرفية في تحقيق شرط (باوند) في ان الشعر يجب ان يتألف من «لغة مشحونة بالمعاني الى ابعد حد ممكن» . ان التوريات المشهورة والكلمات المنحوتة يمكن ان تستخدم من اجل تأثيرات معزولة ، لتكوين انماط محلية ، او للاشتراك في ثيمات كبرى ، مكثرة وموسعة بذلك قدراتها الدلالية الى درجة تبعث على الدهشة احياناً . ومثلما يدرك قارىء (ويك) ، فان هزل التورية وجدية العمل المتطلب منها ان تؤديه لاتتعارضان مع بعضهما . ولعل اكثر الامثلة اقناعاً التوريات المتعددة التي تكتنف معاني عدة بضمن كلمة او مصطلح واحد مركب على نحو مبدع . فاسم العملاق الذي يظهر مبكراً في الكتاب (كمستبل ساكسون) Comestipple Sacksoun ، (ص ١٥) صيغة اخرى لاسم افتراضي Constable Saxon الذي يتضمن Comestipple (طعام) وفكرة الشرب المفزعة في (tipple) (يرتشف) و(sack) (خمر) ، هذه علاقة يعززها فصل السنة ، الذي قد حدد بـ junipery (يناير) او febrewery (فبراير) . ويوصف نهر بجملة اعتراضية بـ olympiading حتى السلالة الحادية عشر ليبلغ thuddysickend Hamlaugh ص ٤٨ . ان الكلمة قبل الاخيرة لاتتضمن فقط thud (ارتطام) وsick (مريض) وend (نهاية) ، بل ايضاً thirty second كلمة (اثنان وثلاثون) واذا اضيفت اليها eleventh dynasty «السلالة الحادية عشرة» حصلنا على التاريخ ١١٣٢ ، حيث ولد التوامان (شم وشون) Shem and Shaun ، التاريخ الذي يلعب دوراً حيوياً في التركيب العددي للكتاب . وفي (عوليس) ، فكر (بلوم) في «اثنين وثلاثين قدماً في الثانية» ، كسرعة الاجسام الساقطة ، وهي علاقة ذات غرض خاص لكلمة thud وsick و end طالما ان الخطيئة الاولى هي من الافكار الرئيسية لـ Wake (ويك) . وتظهر كذلك المعاني المتعددة في التوريات التي تنتشر على عدة كلمات بدلاً من ان تجمع في واحدة . ان زمن اللقاء بين HCE و Cad (الوغد) هو فصل السباقات الذي يكون فيه : the wetter is pest, the renns are overt and come and the voax of the turfur is hurled on our lande lande,

«الطقس احسن مايكون ، والامطار منقطعة ومالكوجياد السباق يمرحون على ارضنا» ص ٣٩ ، والذي تشكل فيه لغة نشيد الاناشيد اساس عـدد من التلميحات حـول الطقس الرديء والشعر (renns are verses) . المسـابقات غـير الشريفة ولعبـة الهيرلنج (القذف) hurling الايرلندية . وهناك تلاعب لفظي باللغات الاجنبية في هذه التوريات المحكمة كما في ص ١٥

Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly?

(وهـي تـرجمـة للنص الفـرنسي) :

ou est ton cadeau, espece d'imbecile? (اين هديتك ؟ ايها الوغد)

وقد تكون توريات جويس مسلية ومبدعة بصورة مباشرة لكنها غالباً مايكون لها هدف واقعي متزن في اقامة روابط مع الفكرة العامة للجملة او القطعة او الفصل او الكتاب بمجمله ! فالاسم البتولي لزوجة الوغد cad هو «ماكسولتن» Maxwelton ، الذي يرتبط مع annie lawrie promises التي تقوم بها لاحقاً في الفقرة (ص ٣١) . وفي سياق الـ Mookse و Gripes ، تتطابق Mookse مع البابوات وروما بصورة عامة ، ويعزز هذا الربط عندما يتم وصف احدى الحـوادث من خلال سلسلـة من الاسماء البابوية 'by turning clement, urban, eugenious and celestian in the formose of good grogory humours. بينمـا تـربط كلمـة 'formose الايماءات ، ص ١٥٤ الحشرية insect الكثيرة للقطعة من خلال الكلمة الفرنسية fourmi بمعنى نملـة . ويوصف الـوغد بـانه . (Gaping Gill, swift to mate errthors, stern to checkself, ص ٣٦،تصميم جميل من اللعب بالتورية عـلى الشطرنج (,mate check) (مات الملك) وكتـاب من العصر الاوغسطيني (,swift Stern) (سويفت وسترن) ، وملمحا الى Thor (ثور) . اله الرعد الذي هو واحد من الثيمات البنيوية المركزية لـ(ويك) لان Vico (فيكو) عزا لصوت الرعد اصل جميع الثقافات البشرية وبصورة متشابهة ، فـان الجملة the umpple does not fall very far from the dumpertree, ص ١٨٤ تربط عدداً من الثيمات الرئيسية ، فهي عن السقوط Fall التي هي النمط الاساس للحدث في (ويك) ، نظير كارثة وهي تلمح الى Humpty Dumpty الذي كان له سقوطه الخاص به والـذي له صلـة ، باعتباره بيضة ، بالدجاجة التي وجدت في الرسالة في بوسطن Boston ، كمـا ان

شجرة dumpertree تشير الى القمامة dump او المزبلة midden التي وجدت فيها الرسالة . ويشخص جويس اياها مع الشجرة في قصة (سقوط ادم وحواء) . وتبدو الكثير من التوريات معزولة ، وتعبر ببساطة عن نفسها ، مثل Notional Gullery (المتحف الوطني) ، لكنه من الخطر التسليم بهذه النتيجة باي حالة معينة ، لان قاريء (ويك) الصبور يجد دائماً انماطاً من المعنى التي تتخذ في الظاهر كلمات منفردة .

وتتألف المفردات من كلمات هجينة تبدو انها تشترك في عملية تحويلية واسعة . وقد كان جويس مثلما يبين (كلايف هارت) Clive Hart اقل اهتماماً بالتكملات منه بالتحويلات والاستحالات للعمليات المستمرة ، مثلما يبدو في محاولته اعادة تلخيص التطور الجنيني في فصل ثيران الشمس، Oxen of the Sun من (عوليس) . وقد قال (صاموئيل بيكيت) Samuel Beckett في مقالة عن Work in Progress .

في Our Examination «هناك نشوء فعلي ، بلوغ ، تفسخ : الحركية الدورانية للمركب الوسيط» . وهذه الحركية ، بطبيعة الحال ، عنصر للغة ذاتها . ويحدث اول احساس بها في «صورة الفنان» A Portrait عندما يجد ستيفن Stephen ان كلمة ivory (العاج) تبرز في ذهنه الى الوجود بهذا التسلسل ، «Ivory, ivoire, avo rie, ebur.» بعد ان يحس بالاشمئزاز من الكلمات الجوفاء التي يراها على لافتات الحوانيت ويسمع الايقاع السخيف الذي ابتدعه حول انين اللبلاب على الجدار . وقد استحالت من مجرد تصادم مرجعي الى خلية للكائن الحي النامي للغة . ان صيغ التغيير للكلمة ، التي توحي ببلدان وثقافات متباينة تحتفظ بمعنى لا يتغير في تناقض ظاهري امام العقل . ولابد ان يكون (جويس) قد امعن النظر في العديد من هذا النوع من المتواليات قاموس (سكيت) عن اصل الكلمات Skeat's Etymological Dictionary الذي كان من الكتب المفضلة لديه في شبابه ، وتستغل (فنجانز ويك) المرونة اللغوية التي وجدها مدونة هناك . وما تحريفاتها البليغة الا مبالغات وتوسيعات للعمليات الاعتيادية للتغير اللغوي . لكن براعة (جويس) الفنية وسعت من هذه المرونة ، معطية الانطباع بان اية كلمة او تعبير يكاد يكون موروثاً في اية كلمة او تعبير اخر . ان تحويراته تذكر بلعبة (لويس كارول) Lewis Caroll «الالفاظ المزدوجة» حيث يطلب من المتسابقين فيها تغيير كلمة الى كلمة اخرى مختلفة بنفس الطول عن

طريق تبديل حرف واحد كل مرة ، ويظهر المثال الاول لـ(كارول) ، والذي يحتمل ان (جويس) لم يشاهده ، كيف ان كلمة head (رأس) يمكن تغييرها الى tail (ذنب) ، وهو تمرين كان سيلائم النموذج الطباقي لـ(ويك) تماماً .

ان عملية التحول في لغة (ويك) لاتكمن بين الكتاب والانكليزية التقليدية فحسب ، بل نستمر في الكتاب ذاته . ويحذر احد التفسيرات لرسالة بوسطن Boston من ان «كل شيء ، مكان وشيء في الكون... يتحرك ويغير كل جزء من الزمن... ومثلما دار الزمن كذلك سيدور... معطوف بصورة متنوعة ، ملفوظ بصورة مختلفة ، متهجى بصورة مقلوبة معاني متغيرة وعلامات متغيرة» . ص ١١٨ . وعليه، فان الكلمات والعبارات والجمل في (ويك) تخضع لتحويلات دائمة ، مستأنفة واحياناً مستخلصة ثانية للعملية التي خضعت لها مسبقاً قبل بلوغها المعجم الانكليزي الحديث .ان التغييرات التي يقدمها (جويس) ليست صوتية فحسب ، كما في حالة ivory... ebur (العاج) ، وانما تشتمل على تغييرات في المعنى كذلك . مثل التغييرات اللغوية الحقيقية ، فانها تعكس بصورة عامة علة معينة ، لهجة المتكلم ، سياق الكلمة واستيعاب فكرة ما .

بيد ان مبدأ الاستحالة يتخذ في بعض الفقرات حياة مستقلة اثناء صياغته الكلمات لاستخدامات جديدة وفق نموذج ما في التبدل . فعلى سبيل المثال ، عندما تراود «الپ» ALP القلقة فكرة مؤلمة اثناء نعاسها تمتلك لمحة عن المستقبل : وفي العبارة التالية : «the windr of a wonder in a wildr is a weltr as a wirbl of a warbl is a world» (ص ٥٩٧) وهي تفكر في نظام سياسي مستقر مثل كالاتي :

a socially organic entity of a milienary military maritory monetary morpholo- gical circumformation in a more or less settled state of equonomic ecolube equalobe equilab equilibbrium . (ص ٥٩٩)

ان ترابط الكلمات هذه تجعل من الصعب الاعتقاد بان جويس كان غافلاً عن مواد التذكرة اليومية يناقش فيها (هوبكنز) Hopkins مسألة ان الكلمات المتشابهة متغيرات لفكرة واحدة ، وهو مبدأ مطبق في شعره ، ويمكن لمسه وراء الكثير من تأثيرات قوافيه الاستهلالية . وتتضمن (ويك) سلسلة تقترب بصورة مدهشة من واحد من امثلة (هوبكنز) التي تتضمنها المذكرات اليومية للشاعر :

«تعني كلمة flick لمسة او ضربة خفيفة كما في ضربة بنهاية السوط ، او

الاصبع ، الخ . والفعل to fleck هو النبرة الثانية بعد الكلمة اعلاه ، وتعني كذلك لمسة او ضربة خفيفة (وترك اثر اللمسة او الضربة) ولكن بصورة اشمل وعلى نحو اشد ، اما flake فهي fleck ، ضربة اوسع ومتعمدة ، وهي صفيحة رقيقة من شيء وهي النبرة التي تأتي بعدها . والمفتاح الى معنى fleck, flake يكمن في ضرب او قطع سطح ما ....»

ونقرا وصفاً لـ (الب) ALP في Wake (ويك) هكذا

Here...: she comes,... with peewee and powwows in beggybaggy on her bickybacky and flick flash fleckflinging its pixylighting pacts' huemeramybows....

ويوحي التماثل بان مبدا هوبكنز القائم على ان الاختلافات المقصودة في الصوت تنتج اختلافات مشابهة في المعنى ، هو كذلك واحد من مبادىء اللغة في (ويك) .

ولو امكن تقليص التحويرات اللفظية في (ويك) الى مبدا واحد ،لكان المبدأ المصوغ في كلمة ترد في الملاحظات الهامشية لكتاب التعليم للاطفال : 'mutuomorphomutation' والتي تعني عملية تتفاعل فيها الاشياء فتغير اشكالها من خلال تأثيرات تؤخذ وتعطى . ويمكن ان تعمل هذه التأثيرات اما بضمن منطقة محددة من النص ، او خلال (ويك) بأكملها . وتقع امثلة للاول حيث يكون مبدأ ما حاضراً جزئياً كعضو مسيطر ويمكن ان تظهر هذه في فقرات اللهجات : (الرطانة اللغوية) pidgin .

'no fella he go make bakenbeggfuss longa white man,' ص ٤١

المحاكاة التهكمية Parody

ص ٣١٨) (for ditcher for plower, till deltas twoport) والتأثير شبه المغناطيسي الذي سماه (ستيورت كلبرت) Stuart Gilbert بـ(فوليبشن) foliation الذي تشوه فيه سلسلة من الكلمات عن شكلها الاصلي بوجود فكرة مهيمنة : وهناك ايضاً هالة للاسلام او الشرق الادنى في : abhout that time stambuling haround Dumbaling ص ٣٣ ـ ٣٤ واحدى الحشرات في الجزء الذي يدور حول

Ondt (النملة) وَ Gracehoper (الجندب) تظهر هكذا :

'.... he was always making ungraceful overtures... to play pupa-pupa and pulicy- pulicy and longtennas and pushpygy ddyum and to commence insects with him... behold a waspering pot'.

ويكاد يُطور التأثير المعاكس عندما تظهر كلمة في اماكن مختلفة من النص في هيئة مختلفة كي تعبر عن معاني مختلفة تماماً . ومن بين البدائل لاسم Shem (شيم) ، على سبيل المثال ، شم وشايم ، وجم وجيم Shem,Shames, Jem, Jim والكثير من ذلك. وتتكرر الامثال ، وابيات من الاغاني والاقوال الشائعة في صيغ مقنعة . فعلى سبيل المثال تظهر (بولي ! ضعي غلاية الشاي على النار) Pully put the kettle on في ص٢٣ : 'And the duppy shot the shutter clup... And they all drank free.

'While the dumb he shoots the shopper rope. And they all pour forth' (ص٣٢٢)

Anny, blow wickle out! Tuck away the tablesheet! You never wet the tea!
(ص ٥٨٥)

وتخضع كلمة «دبلن» 'Dublin' لتغييرات متعددة تناسب سياقات مختلفة . ففي الصفحة الاولى من (ويك) تظهر عبارة doublin their number التي تشير الى مدينة Dublin في Georgia (جورجيا) ، والتي شعارها هو 'Doubling all the time' وهي تورية تعكس تماماً روح التجربة اللغوية لدى جويس . ورواية Wake (ويك او يقظة) تشير الى نفسها بانها 'the book of Doublends Jined' ، وهو كتاب عن الدورات المتعاقبة ولكن ايضاً عن Dublin . كما ان جزءاً من عنوان الرسالة في ص٦٦ هو ' Dubville brooder-on-low' ويسمى 'Edenberry, Dubblenn' لـ Mookse 'Gripes' . ويظهر اللفظ «الغالي» Gaelic لهذه الكلمة في 'Dyfflinorsky' ص١٢ وفي 'Dyfflinsborg' وهي تكتسب مظهر مدينة روسية في 'Noro Nilbud' ص٢٤ ، وهي الجواب ، بصيغة الجناس التصحيفي 'Nublid' لسؤال اية مدينة تمتلك اغلى صناعة للبيرة في العالم ، ص١٤٠ . وقد عرض (جويس) ، في رسالة له الى الانسة (ويفر) Miss Weaver عام ١٩٢٥ ، مثالاً

للصدفة اللغوية حقيقة ان (السير بنيامين لي كينس) Sir Benjamin Lee Guiness ، صانع البيرة ، كان قد شغل منصب رئيس بلدية (دبلن) Dublin كما ان الاسم «الغالي» للجعة التي كان ينتجها هو 'lin dub' او 'dub lin' . وتستغل هذه المصادفة من ص٥٥٢ في :

'my gravilled brandold Dublin lindub, the free, the froh, the frothy freshner....'

ومثل اي شيء اخر في (فنجانز ويك) تقريباً تظهر كلمة 'Dublin' (دبلن) في واحد من العناوين المقترحة لـ 'ALP'S Mamafesta' على شكل 'Hear Hubty Hublin' ص١٠٥ وكذلك في العنوان المعطى لـ(برايان بورو) Brian Boru (ص١٧) بواسطة (مُت) 'Mutt'Brian of Linn' (ص١٧) . وليست القائمة منتهية باي شكل من الاشكال ؛ فقد وقفت على حوالي ثلاثين اشتقاقاً لكلمة 'Dublin' بمساعدة الفهرس الابجدي لـ(كلايف هارت) Clive Hart واني لارى انه من الممكن مضاعفة هذا الرقم بسهولة في بحث مسهب .

وتكاد عبارة Felix clup تضاهيها اهمية ، وان كانت اقل منها انتشاراً ، لانها تومىء الى واحدة من احداث الكتاب المركزية ، وهي سقوط HCE . ولا يظهر الاصل اللاتيني ابداً في (فنجانزويك) ، وانما يمثل بسلسلة من البدائل البارعة ثمان وعشرون بحسب (برنارد بنستوك) Bernard Benstock التي تم تكييفها لكي تمتزج مع المواضيع الاخرى . اذ يسمى HCE في (ص٢٣) 'O foenix culprit' لان سقوطه 'Fall' حدث في Phoenix Park (منتزه العنقاء) ، وتظهر العبارة في قائمة عناوين Mamafesta (مامافستا) على شكل 'Ophelia's Culprients' (ص٢٣) كما ان واحداً من الاسماء التي رفضت ان تكون لافتة للحانة جواباً على السؤال الثالث من الفصل الرابع هو 'O'Faynix X Coalprince' ويظهر الشعار المنحرف في (ص٢٤٦) 'felixed is who cupas does' ويبدأ (ايروكر) Earwicker تفسيره للجريمة المتهم بها بـ 'Guilty but foffows culpows' (ص٣٦٢) وثمة زي تلبسه امرأة يستثير العجب ، ص٦١٨ 'O, felicious coolpose!' .

وانها لسمة مميزة تماماً لـ(فنجانزويك) ان يكون هذان السياقان اللفظيان اللذان ظننت انني قمت باختيارهما اعتباطاً ، في النهاية متصلين ببعضهما . ويكشف (و .

ي . تندال) W. Y. Tindall في دليل القاري الى (فنجانزويك) ان
'the hearsomeness of the burger felicitates the whole of the polis'
هـي واحـدة من العديد من الترجمات [الجويسية] لشعار دبلن
'Obedientia civium urbis felicitas

والكلمة الاخيرة طبعاً مشتقة من felix ويعـزز (جويس) هـذا الجسر التاريخي لصياغة الكلمة بادخـال الكلمة 'O foenix culprit' مبـاشرة بعد تـرجمته الاولى للشعار . بهذه الطريقة يتم الربط بين سعادة السقوط الاصلي في الخطيئة وتلك التي للمواطنين في (دبلن) Dublin لتكون امثلة ردع للجنس البشري . وهذا الربط مثال لمبدأ (التلاق) onastomosis ، وهو انشاء اواصر بين النظم الذي يفسر الكثير من بناء (فنجانز ويك) ومثلما يبين (كلايف هارت) Clive Hart فان جويس استخـدم الكلمة لوصف فعل الجماع ، ووظف رمـوزاً اخرى بمـا في ذلك اللقـاح التهجيني والتخاطر العقلي كشواهد لنفس المفهوم . ولابد انه كان يصف مهمة انشاء روابط من هذا النوع عندما ذكر في واحدة من رسائله لـ(مس ويفر) Miss Weaver ان كتابة (ويك) كانت تشبه حفر نفق باتجاه مركز من عدة اتجاهات .

وما كان على (جويس) ان يعتمد التشابه اللغوي لخلق الصلات التي احتاج اليها. (فوصف «شيم» Shem كـ 'Europasianized Afferyank'، على سبيـل المثال، لايمت الى التشابه اللغوي بأية صلة). ومع ذلك فلابد من ملاحظة ان التطابقات التي تربط نسيج (ويك) مع بعضه غالباً ما تعتمد على الكلمات ذاتها. فـلابد اذاً من ان امكانية ربط المعنى العام او الادراكي غالباً ما كانت تقترح لجويس بواسطة تشابه لغوي ما في الوهلة الاولى، بحيث يكون من الدقة تماماً القول ان اكتشاف هذه الروابط واحد من تجارب قراءة (ويك) اذ يمكّن القارىء من معايشة المواجهة مع التوافقات التي اختبرها جويس حين حاك نسيجه المعقد، او بالاحرى حين حفر قنواته الى مكان لقاءها. فالتشابه، مثلا بين الاسماء Humbrey، Humpty- Dumpty يقودنا الى المواضيع الدالة، رسومات الجدران، السقوط والبيض؛ والاخيرة ذات صلة بدورها مع الدجاجة التي تترأس القمامة حيث يتم العثور على الرسالة، ومرة اخرى، ادت دلالات

* اسم علم مذكر ذو اصل لاتيني يعني السعادة

(شابليزود) Chaplizod بجويس الى اسطورة تريستان وايـزولت Tristran and Iseult او ربما كان سيختار مركز زمانه ومكانه بسبب هذه العلاقة. وعلى اية حال فان حقيقة امكانية تجزئة الاسم 'Tristan' الى عناصر 'tree' (شجرة) و 'stone' (حجر) يقود الى الصورة المجازية المؤثرة لفصل Anna Livia Plurabella، حيث تتحول فيها الغسالتان تدريجياً الى هذه الاشياء الطبيعة والى هذه التطورات الصغيرة العجيبة مثل تحول 'tree' و 'stone' الى 'stem' (ساق) و Son'stone' ومن ثم الى 'Shem' و 'Shaun'. ومـع ان جويس لم يتبـع المبدأ الـداداوي في ترك مسؤوليـات الانشاء composition الى الصدفة، لكنـه رحب بالتـأكيد بتـدخلات الصـدفة في تحقيق تصميمه.

كان جويس قد باشر بـ(فنجانز ويك) دون ان يعرف عن عمـل (لويس كـارول) Lewis Caroll. وعنـدما تم تشـخيص الشبـه بين افكـاره الخاصـة عن الكلمات والاحلام وتلك التي لـ(كارول) قرأ Sylvie and Bruno ولعله اندهش باوجه الشبه التي شخصت لان Sylvie و Bruno تتضمن القليل جداً من التلاعب بالالفاظ وسحر الاحلام لكتب Alice (اليس). لكنها مع ذلك اعطت بعض الروابط. فالغلام الصغير الذي يظهر فيها له نفس اسم 'Giodano Bruno'، واحد من الاطياف السائدة في (ويك) واسم 'Isa Bowman' او 'Iseult' والفتاة الصغيرة التي أُهدي لها الكتاب (والتي كان عليها في النهاية ان تلعب دوراً على المسرح، مشتق من مشهد القصـة. وسرعان ماقرأ (جويس) كتب Alice، واصبحت شخصياتها وكذلك (كارول) Caroll نفسه عنصراً مهماً في نسج (فنجانزويك). وكان جويس شأنه في ذلك شأن Shem، ذا موهبة في اكتشاف الاشياء النفيسة والساحرة، وواضح تماماً ان الاكتشاف السار كان جزءاً لايتجزأ من اسلوبه.

ان لغة (ويك)، بطبيعة الحال، خلق اصيل، وتتعزز اصالتها اكثر من ان تضعف بالتأثيرات التي قبل بها جويس في تطويرها، مثل تأثيرات (فيكـو) Vico و(برونـو) Bruno و(لويس كارول) Lewis Carroll و(سويفت) Swift صاحب الرسائل الى ستيلا The W Swift of the letters to Stella وكتاب (كلز) Kells. ولو امعن النظر في ولع التلاعب بالكلمات الذي صادفه جويس في الدعاية الايرلندية التقليدية ، وولعه بكل من الكلمات والبدع، ولحظات التجربة اللغوية في عوليس لكان من الممكن تقريباً ان

نقتنع بان مجرد ظهور مصطلح مثل مصطلح (ويك) كان امراً محتوماً في تطوره وهو يجد ثلاثاً من الامور المحببة اليه وهي الدقة والتعقيد والمرونة.

وكان العنصر المفضل لدى جويس، مثل بلوم Bloom، هو الماء. وافضل الفقرات في (فنجانز ويك) هي تلك المتصلة بـ ALP (جبل الالب) Liffey في (نهر الليفي)، كما يتضمن فصل (Ithaca) (ايثاكا) من (عوليس) قصيدة نثرية عن الماء. ونجد جويس يقول في مقطع نقدي مبكر، وهو دراسة عن Catalin (كاتالينا) لـ (ابسن) كتب عام ١٩٠٢، «ان للخيال صفة المائع، وينبغي ان يمسك بشدة، لئلا يصبح غامضاً، وبرفق لئلا يفقد اياً من قواه السحرية»ولعل الماء احتل الى حد ما مكاناً مركزياً في خيال جويس لان ميوعته ومرونته كانتا النظائر المادية للمزايا التي اعطاها جويس قيمة في اللغة والخيال. ويمكن في لغة (فنجانز ويك) فصل مقاطع فردية بل حتى احرف من كلماتها واضافتها الى كلمات اخرى؛ فهي تطفو هنا وهناك، مثل جزيئات السائل التي تدور بحرية في بحر لغتها الواسع. ومن بين اسباب حب (بلوم) Bloom للماء هي «الكونية.. الاتساع.. العمق.. الحفاظ على النفوذ. وهو يعجب به كذلك بسبب قابليته على الاذابة والحفاظ على جميع المواد المذابة في المحلول»، وعصمته من حيث كونه نموذجاً ومثالاً وتحوله الى بخار، وضباب، وغيم، ومطر، وجليد، وثلج، وبرد: وكل هذه صفات للغة، الصفات المؤكدة والموسعة في (فنجانز ويك). وقد قال (جويس) انها تحتاج الى 'donées' حقيقية لعمله في عوليس، انه يفتقر الى الخيال، ويمكن النظر الى (ويك) على انها محاولة جعل اللغة تقوم بعمل الخيال، واستغلال قوى الدمج والتحويل الكوليريجية Coleridgean التي تمتلكها والتي تشترك مع مرادفها المجازي، الماء.

وعلى الرغم من ان مؤيدي جويس في مجلة Transition ربما بالغوا في اوجه الشبه بين Work in Progress وبعض النصوص الاخرى التي قاموا بنشرها، لكن هناك بعض الصلات بين المهمة التي اناطها جويس باللغة في (ويك).واهداف بعض نصوص عصره. وثمة شيء يشبه الدعابة الداداوية فيها، انها خدعة من ناحية كونها اكثر جدية بكثير عما تبدو عليه. وهي تستخدم اللغة لعكس عمل الحلم بطريقة تشبه ـ مع اختلاف ما ـ طرق السرياليين. وتصبح فيها اللغة «النشاط المستقل للخيال» لـ(كاسيرير)، مطلقة العقل من القنوات التقليدية للتفكير، لتضم الاشياء المتباينة عن بعضها، لتشكل تراكيب لا نماذج لها في الواقع، وتحقق تأثير الفضاءات والتزامن الموجودين في الاعمال

التجريبية الاخرى، لتجعل الاشياء المنفصلة بالزمن التاريخي متقاربة فيما بينها.

صحيح ان بعض معاصري جويس ممن كانوا اكثر تعاطفاً معه لم يفهموا المنحى الذي سارت فيه رواية 'Work in Progress' (ويك). فبعد ان قرا پاوند شيئاً منها، كتب الى جويس قائلاً: «سأحاول معها مرة اخرى، ولكن لحد الان لم استطع ان افهم شيئاً منها اياً كان، لاشيء حتى الان. كما لا افهم شيئاً، لاشيء عدا الرؤيا الالهية او علاج جديد لـ clapp يمكن ان يكون جديراً بكل الاحاطـة المطوقـة» . اما (وليم كارلوس وليمز) William Carlos Williams فقد رحب بها بحماس. «عندما قرات جويس ليلة امس حين كان فكري مائعاً من التعب.. فهمت!... الكلمات قد حررت لكي تفهم مرة اخرى على نحو اصيل، جديد، مبهج. لقد اصبحت مشرقة. نراها بسيطة كما لم تصبح ابداً طوال العمر» . اما (مارسيل برايون) Marcel Brion فقد صرح بان الاجزاء التي نشرت في Transition قد منحته شعوراً بالانعتاق، وانطباعاً «وكأننا نحضر ميلاد عالم. ونحن واعون في هذه الفوضى الظاهرة بهدف ابداعي.. قد دمر تماماً كل الابعاد والمفاهيم والمفردات التقليدية، واختار من موادها المبعثرة عناصر مركب جديد» . وقد وضح (روبرت ساج) Robert Sage ان جويس كان يوجز جميع الانسانية سوية مع الازمان والاماكن التي ظهرت فيها، وكتب قائلاً: «ان القارىء غير المطلع سيفهم منذ البداية انه امام مفهوم ثوري ذي اربعة ابعاد للكون وبأن الشخصيات مركبة، وان الزمن لايلعب دوراً وان جويس يبلغ كل الفضاءات ليأخذ ما يحتاجه لتلك اللحظة».

وعندما راود بعض اصدقاء جويس الاحساس الذي لايصدق في ترجمة (فنجانز ويك) الى الفرنسية عام ١٩٣٠ كان (فيليب سوپو) Philippe Saupault واحد من اكثر المسهمين حماساً وكان قد تعاون مع (اندريه بريتون) Andre Breton قبل حوالي عشر سنوات في كتابة النصوص الالية السريالية. وبينما يشكل حضوره حلقة حقيقية بين (ويك) والتجريبيين الاوربيين فقد اعجب (سوپو) بجويس لممارسته سيطرة وتمييزاً كانا مناهظين تماماً للعفوية السريالية. وصرح قائلاً: «جويس امام عينيَّ، سبابته منتصبة، لايقول شيئاً، مكرراً كلمة، عبارة، ناقداً، رافضاً، مسترجعاً نتفة كاملة، مدمراً صفحات على وشك ان تطبع» .

وفي (ويك) تلميحات صريحة عديدة لمعاصري (جويس) في الثورة الادبية، بما في ذلك

(هولم) Hulme و(بيركسون) Bergson و(كيرترود شتاين) Gertrude Stein الى جانب شخصيات اكبر سناً من (ريمبو) Rimbaud ومالارميه Mallarme.ويبدو باوند في 'personifier propounde' ص ٢٧٨ و 'Esra, the cat' ص١١٦، وهناك تلميحات ازدرائية لسلوكه العنيف ولهجته الاميركية واهتماماته الصينية في:

'A maundarin tongue in a pounderin jawl? Father ourder about the mathers of prenanciation. Distributary endings?

وهناك اشارات عديدة، مباشرة وغير مباشرة، الى (اليوت) واعماله، بما في ذلك ما يبدو في الظاهر انه وصف للمرأة في ثوب النوم:

'Thou in shanty! Thou in scanty shanty!! Thou in slanty scanty shanty!!!

على منوال خاتمة «الارض اليباب» Shantih, Shantih, Shantih ولا تبدو هناك اية اشارة الى (اندريه بريتون) Andre Breton، و(تريستان تزارا) Tristan Tzara، و(فيليب سوبو) Philippe Soupault، و(مارينتي) Marinetti، و(كورت سويترز) Kurt Schwitters، والكتّاب الاوربيين الاخرين، ومن الناحية الاخرى يظهر بعض الرسامين من امثال (بول كلي) Paul Klee و(هانز أرب) Hans Arp الذي كان شاعراً ايضاً. واطول التلميحات الى معاصر هي كذلك الحادثة الوحيدة التي يتعامل فيها جويس بطريقته الخاصة مع مسألة فلسفية للفترة التجريبية.

والمحاضرة الطويلة عن 'dime - cash' (عشر سنتات) التي فيها يجيب البروفسور (جونز) Jones عن اللغز الحادي عشر من ص١٤٤ـ١٤٨ من (ويك) هي جزء من مشادات بين جويس و(وندهام لويس) Windham Lewis ومع ان هذا الجزء لم يظهر في مجلة (ترانزشن) Transition حتى ايلول ١٩٢٧، الشهر الذي نشرت فيه رواية (لويس) «الزمن والرجل الغربي» Time and Western Man فانه لابد ان يكون جويس قد سمع عن تهجم (لويس) على الفلاسفة والفنانين (بضمنهم جويس) الذين كانوا يهتمون علناً بالزمن، وعن دعوته الى فن فكري اكثر ثباتاً يعبر عن ذاته بتعابير مكانية. و(جونز) Jones دون شك هو نفس البروفسور الذي قام في فقرة سابقة باحداث ثقوب في ترجمة للرسالة من بوسطن بشوكة في يده، محاولاً تتبع الافكار عن الفن من النوع الذي كان يبشر به كل من (ورنجر) Warringer و(هولم) Hulme.

ويندد البروفسور في محاضرته بممثلي الـزمن من امثال (بيركسون) Bergson ص١٤٩ 'the sophology of Bitchson' و(اينشتاين) 'the whoo-Einstein whoo and where's hairs theory of Winestain' ص١٤٩ ، ويقول انه منشغل بنظرية «الكم» 'quantum' الخاصة به، وينتقد جميع المدارس الايطالية الجديدة ومدارس باريس القديمة للمفكرين والعلماء: 'all that school of neoitalian or paleopraisien schola of tinkers and spanglers' (ص١٥٠) ومن اجل ان يوضح مايرمي اليه، يلجأ الى الخـرافة التي يمثـل فيها Mookse بـابوات رومـا وGripes اعداءهم المتعددين من داخل الكنيسة وخارجها لكن الاول يمثـل ماهـو دائمي وخالد، مثلما دعا اليه (لويس)،ويمثل الاخير ماهو وقتي، كما مثله(بيركسون) و(اينشتاين) واتباعهما المزعومين. 'dime is cash' كما ان خياراته الفضائية تستمر بالظهور عندما ينتقل الى حكاية Burrus and Cassiu (بوروس وكاسيوس) بتعابير مثل (الى ان ارى فضاءاً انظر فيه) ص١٦٣ 'I can find space to look into it' «لدي كلمة اقولها في بضع ياردات» ص١٦٥ 'I shall have a word to say in a few yards' وهو يشخص نفسه بـ(جـويس) مرة اخـرى، بذكـر «اساليب الجنتلمـان الربيعية» ص١٦٥ 'gentleman's spring modes' **وهو تلميح الى قصة** (لويس) القصيرة «رفيق الجنتلمان في الربيع» 'Gentleman's Spring mate' وهناك اشارة اخرى لهذا العنوان في سياق اخر فيما بعد «لحم الربيع لمربي المـاشية» 'cattle-men's spring meat' «كبده ايضاً ذات منفعة عظيمة متميزة» 'His liver too is great value, a spatiality' ولعل ذلك اشارة الى مزاج (لويس) العكر وبالتاكيد الى تبنيه الفضائية. وينتهي البروفسور بتلميح مقنع الى معاصر اخـر. وهو يعـد بانـه سيستضيف صديقاً له في سفينة باسم Noisdanger' ص١٦٨. الذي لايعدو ان يكون شيئاً سوى اشارة الى النشيد العشرين لپاوند مع الحكاية الموجودة فيه والتي تخص تفسير كلمة noisgandres من قصيدة لـ(ارنوت دانييل).

ومع تهجم (لويس) على جويس كممثل لمدرسة الزمن البركسونية Bergsonian واضح ان عمل (جويس) يسهم في الميزة الفضائية للفن الحـديث ، وان الكثير من اصالة لغة (فنجانز ويك) يعزى الى هذا الاتجاه. وان ادواتها الرئيسة من المحاكاة التهكمية او الكلمات المركبة والمزج والكلمات المنحوتة، هي وسيلة في ازالة التاثيرات

التعاقبية وتحقيق التزامنية. ويكاد «النمط الفيكوني الدوري» Cyclic Viconian pattern يجعل حركة الزمن تافهة طالما ان لكل عصر عودة الى مرحلة سابقة للثقافة. وعليه فان للحادثة الفردية مضامين كونية، والاشياء التي تحدث خلال الساعات القليلة التي يصرفها القارىء في قراءة (فنجانز ويك) في منزل (ايروكر) وحوله Earwicker وفي الحانة وغرفة النوم لكافية لان تمثل امتدادات ضخمة للزمن التاريخي.

ان العلامات المتداخلة المعقدة التي تشكل نسيج الكتاب توحي بانه من الناحية المثالية ينبغي ان يتذكر المرء الامر كله حالاً، وكذلك مثلما يرى (روبرت ساج) Robert Sage في Our Examination وكما بيّنته مخطوطات (فنجانز ويك) فان جميع اجزائها كتبت في وقت واحد حيث تم اضافة المادة الجديدة في اماكن مختلفة اثناء قيام جويس بالتفكير بها ويقول (و. ا. ثومسون) W.I. Thomson ان (فنجانز ويك) هي الاقسام الثمانية عشر من الصخور الضالة 'Wandering Rocks' مكتوبة في وقت واحد وهي النقطة التي هي خارج نظام الفضاء ـ الزمن ، النقطة التي يلاحظ فيها اللّه الكرنفال اللامعقول للتاريخ وقد بين (كلايف هارت) Clive Hart بان (الويك) منظمة حسب عدد من الخطط الزمنية المعقدة ، لكنه لم يتم حل جميع هذه في النهاية ، في الحاضر الابدي للتصوف التقليدي .

ومثلما لاحظنا فان من السرياليين الفرنسيين (روجر فتراك) Roger Vitrac و(روبرت دزنو) Robert Desnos كانا قد استغلا ابدال الاصوات من اجل التورية . فمبدأ (دزنو) 'jeux des fous qui mettent le feu aux joues' يتبع نفس المبدأ تماماً لدى جويس (ص٢٩ lice nittle clinkers) وقد بينت (روزماري والدروپ) Rosmarie Waldrop في تحليل (Les champs magen tiques) ان الكتابة الالية تخضع لطرائف ترابطية تماثل تلك التي تعمل في نثر (الويك) . فالمتوالية 'avance... avale... avarice' (جشع) تعتمد على التشابه بين الاصوات ، وهي ميزة اساسية لاسلوب جويس . ويمكن ان ننسب بعض اللغة الى تأثير الكلمات التي لاتظهر في النص ، لكنها تمارس تأثيراً عليها من خلال توريات ضمنية ، وعندما يرى الروائي[1]، على سبيل المثال 'bouts aeriens' في 'endroit marecageux' فان الصلة تتركز في كلمة 'boue' التي تبدو مثل 'bouts' اي (نهايات) اولها 'mud'

ـمعنى ، الطـين ، التـي لهـا صلـة بـ 'marecageux' اي swampy شبيهـه بالمستنقع . وغالباً ما يبرز في تحريفات (جويس) تجاذب مشابه لما هو غير معبر عنه ففي : 'And bids him tend her, late and airly. Sing sweet-harp, thing to me anone, ص ٢٢٤ على سبيل المثال ، ثلاث كلمات محورة بالفكرة الضمنية للموسيقى .

ان هذه التشابهات مردها الى المبدأ الذي تشترك فيـه (ويك) مـع الداداويـين والسرياليين في ان الكلمات بحد ذاتها يجب ان تعطى الاولوية على وظائفها العقلانية والمرجعية ويجب ان تعامل كواقع اولي . الا ان عمل هذا المبدأ في (ويك) لا يقلل من القوة التعبيرية للغة ، مثلما يفعل في بعض السياقات الاخرى ، فقد قام (الفرد جاري) Alfred Jarry والداداويون بتشويه الكلمات كوسيلة للسخرية من مزامعها ، وقد كتب (كورت شويترز) Kurt Schwiterz(اورسـونيت) Ursonate بـالفاظ عـديمة المعنى وذهب كل من (كيرترود شتاين) Gertrude Stein و(مـارينتي) Marintti و(ميشيل ليريس) Michel Leris الى ان الكلمات يمكن ان تستجيب مباشرة للمشاعر اوتثير تداعي الكلمات من خلال اصواتها فحسب . وان (ويك) تشترك فعلاً مع هؤلاء في هدف تحرير اللغة عن طـريق التقليل من اهميـة الدلالـة المرجعيـة denoting reference لكنها مع ذلك لاتهمل الدلالة المرجعية كلياً بل تنيط بها مكانة مهمة كوظيفة حيـوية ثـانـويـة فعنـدمـا يقـال ان اتبـاع jinnies جيش نـابليـون قـد ذهبـوا boycottoncrezy في 'Wellington' فان الكلمة الجـديدة لاتفتقـر الى المعنى . فاضافـة الى 'boy-crazy' (الصبي ـ مخبّل) فـانها تعني ايضـاً وكيل العقـارات الايرلندي الذي اصبح اسمه يرمز الى العزلة الاقتصادية 'cotton' (قطن) لان الجزء الاكبر من هذه القطعة عن الملابس و«معركة كريسي» Battle of Crecy ، تماشياً مع فكرة الحرب التي تستحوذ عليها . ومع ذلك فان الكلمة لاتشير الى اي شيء له وجود مستقل ، بل تسهم في الافكـار الرئيسيـة التي بعضها مجـردة ، التي تتداخـل في القطعة .

وكذلك ، فان اسمي Tristopher (ترستوفر) وHilary (هيلاري) (ص ٢١) قد نتجا من دمج لغوي بحت بين الاسماء المسيحية المـألوفـة وشعار من Giordano Bruno (جيوردانو برونو) وهو 'In tristitio hilaris, hilaritate tristis' وهما

يشيران في (الويك) الى ولدي (جارل فان هوثر) Jarl Van Hoother' اللذين يقابلان شيم وشون Shem and Shaun وهما مثالان للنموذج الاصلي للازواج المبنية على مبدأ (برونو) Bruno في تطابق الاضداد . وبدلاً من ان يسعى جويس الى تجاهل الدلالة المرجعية reference ، فانه يستخدم الادوات غير التقليدية للتورية والكلمات المنحوتة والادوات التقليدية للنماذج الاصلية والرموز من اجل ان يجمع ميادين واسعة من المعنى ويربطها ببعضها بطرق اصيلة . بيد ان هذه المعاني ليست بحد ذاتها تواصلية . انها تشكل اجزاء من تصميم الكتاب ككل . وتشترك لغة (ويك) مع الاستخدام السريالي للغة ، في القدرة على استيعاب الواقع الموضوعي للاغراض الفكرية . وطبيعة الفكر مختلفة تماماً ، لان (جويس) واع ودقيق . وبينما تحاول الكتابة الالية استغلال عمليات اللاشعور ، فان الواقع الموضوعي لهما كليهما ملحق باللغة ، وليس نموذجاً ، وتقوم اللغة بذخيرة تجعله قادراً على اكتساب الخصائص المائعة الغامضة للفكر .

ولقد كان هناك دائماً اختلاف في الرأي حول موقف جويس حيال عمل الصدفة في (فنجانز ويك) . وقد ذهب (كلايف هارت) Clive Hart الى ان جويس لم يصر على السيطرة المطلقة ، بل رحب بمعاني الصدفة التي تطلقها طريقة التلاعب بالالفاظ ، بل والتأثيرات العرضية . ويستطرد قائلاً : «لقد رأى جويس انه يمكن ان يقبل بالتفسيرات التي لم يقصدها هو» . وفي حين يؤكد (برنارد بنستوك) Bernard Benstock ، من الناحية الاخرى انه بينما استفاد جويس استفادة تامة من الصدف اللغوية الموجودة (كتطابق الاسمين في Finn MacCumhal and Huck-leberry Finn) فقد سيطر عليها بشدة ، وقبل بالقليل من التصادفات في (فنجانز ويك) ذاتها . وتدعم نظرية (بنستوك) Benstock المهارة المقصودة الموجودة في الروابط المتداخلة ، ولكن هناك ايضاً مايكفي من الادلة التي توحي بانه كان لجويس بعض الاعتبار لما كان يسميه السرياليون المجازفة الموضوعية ، براعة الطبيعة المتجلية من خلال الصدفة . ومن المؤكد ان جويس اخذ الصدف التي تحدث في الواقع مأخذ الجد ومن الصعب ان يرى سبباً يجعله يتخذ موقفاً مخالفاً لذلك . فقد رحب احياناً بحيوية تأثيرات الصدفة ، فعلى سبيل المثال دعا في عام ١٩٢٦ الانسة (ويفر) Miss Weaver لتعطيه بعض المواصفات لجزء من كتابه ، فأرسلت اليه صوراً من قبر

العملاق (سانت اندورز) St. Andrews في (بنريث) Penrith ، الى جـانب كراس عنه ، فألف جويس فقرة مستخدما هذه المادة .

وقد اعتقد بعض الناس المقربين الى جويس ان نصه يتضمن اضافات من الصدفة مثل الاخطاء التي اقترفها الطباعون وتعليقات سمعها صدفة اثناء ماكـان يكتب . وتروي احدى هذه القصص انه كتب come in (ادخل) ، رداً على طرقة على الباب بينما كان يملي على (صاموئيـل بيكت) Samuel Beckett وضمن (بيكت) هاتـين الكلمتين فيما كان يكتبه ، فسمح جويس بهذا الاقحام الذي جاء بالصدفة . واذا كانت هذه الحادثة صحيحة ، فان نتيجتها الممكنة يمكن ان تُكّون العبارة 'What does Coemghen?' ص٦٠٢ وقد اورد (بادرياك كولم) Padriac Colum ، فيما يشبه هذا ، انه بينما كان يطبع اجزاءاً من (الويك) دعاه جويس لان يقترح عليه المزيد من البدائل المعقدة لبعض الكلمات ، واستخدم على مايبدو بعض الاقتراحات بينما رفض اخرى . وكل من يقرأ (ويك) يجد انها تلوح الى اصدقائه ، قضاياه الشخصية ، او اشياء خارج نطاق معرفة جويس ، ويبدو ان جويس كان شغوفاً بهذه الصيغة الغريبة ذات المعنى الكوني ، ورحب بامكانية ان يكتسب عمله معاني غير متوقعة من الاحداث المستقبلية وادعى في رسالة عام ١٩٤٠ ، مكتوبة بالفرنسية ، ان عنوانـه قد تنبـأ باندلاع الحرب الروسية الفلندية في 'Le Finn again wakes' .

ومثلما رأينا ، فان السرياليين عدوا الصدفة تحقيقاً آنياً للرغبات او الصور النفسية الاخرى ومظاهر بان العقل والعالم المادي تحكمها نفس الحتمية . ومع انعدام مبدأ كهذا في استخدام جويس للصدفة ، فان الشعور بالوحدة العامة حاضر بالتأكيد في (الويك) .

وعلى اية حال ، فان جويس بدلاً من ان يستجيب بالاعراب عن العجب ، فانه يفعل ذلك بالابداعية الساخرة ، بحافز اظهار علاقة جميع الاشياء مع احدها الاخر من خلال المعاني الفنية التي لاتنضب للغة . وهو لايكترث بذلك النوع من تأثيرات الصدفة البحتة كتلك التي جاءت بها ممارسات الداداويين في كتابة قصيدة باستخدام «كلمات من قبعة» 'words from a hat' او بالاستغلال الاخير للصدفة مثل اسلوب «القطع» 'cut- up' الذي استخدمه (وليم بروز) William Burroughs و(برايتون جيسين) Briton Gysin بل استخدم باستخدام نوعاً ما في الفرص التي قدمتها الاحداث من

اجل خلق نموذج مسيطر عليه .

ان عنصر الصدفة في (فنجانزويك) اقل صلة بالسريالية منه بعنصر العشوائية التي يجدها المرء في هذا النوع من الطرائق الفنية الهادفة نوعاً ما مثل تعديد الحرف bricolage والملصقة و Merz واللقى objet-trouve . ومثلما لاحظنا (الفصل الرابع) فان جويس استخدم الكلمات في القاموس كما يستخدم صاحب الصنائع السبع كل مافي جعبته bricoleur ، مطلقاً المزايا الكامنة فيها عن طريق تكييفها لاستخدامات جديدة وليس انجازه فتحاً بل تسوية ، كما ان المعاني القديمة للكلمات لم تهمل ، بل تبقى تأثيرات طباقية ذكية بضمن الصيغة الخيالية . وتنسجم قصة Earwicker (ايروكر) مع المشروع المخترع لـ(صاحب الصنائع) bricoleur ، لكن جويس يرويها خلال بقايا موجودة من قبل من قصص اخرى مثل شخصيات Adam (ادم) و Willington (ولنكتن) ، و Humpty Dumpty (همبتي دمبتي) وما الى ذلك ، وهذه بدورها تتيح له فرصاً جديدة لتوسيع عرضه الاصلي وتطويره . وتحدث جميع التحويلات التي هي نموذج لـ(تعديد الحرف) bricolage في استخدام (ويك) للغة ، وتغدو الصور عناصر محدودة لنمو منظم ، والكلمات التي كانت اصلاً نتاجات مرحلية تستخدم وسيلة لغاية اخرى ، في حين يكتسب ما هو مجرد حقيقي ونفعي نسمات وايحاءات ماهو (مخيّل) . ان (فنجانز ويك) نقطة تقاطع بين الخيال والواقع شأنها في هذا شأن الملصقة collage وتطويراتها المتباينة . ويقول (كلايف هارت) Clive Hart ، «انها» ابرز مثال لما يمكن عمله مع ملصقة اللقى objet-trouve collage في الادب . ويرى (هارت) ان جويس لم يخضع قطع الواقع الى نمطه ، بل تركها دون انسجام كامل متعمداً في ذلك كي تظل ذات صلة مع العالم الحقيقي خارج الكتاب والواقع ان (ويك) يستغل التناقضات للظاهرية المعقدة الداخلة في الربط بين الحقيقة والخيال ، مستقياً شرعيتها منهما كليهما . فكل كلمة مكيفة او مشتتة هي في نفس الوقت جزء من المفردة الاعتيادية وشيء اخر ، شيء قد «وُجِدَ» ثم كيّف لاغراض الفن ، ليكون بمثابة جسر بين الواقع والحياة وكاظهار لتنافرها الحتمي جميعاً .

وقد تشكى (مارينتي) ، في معرض محاولته الحصول على حرية اعظم للغة ، من ان الكتّاب استخدموا مقارنات اليفة فقط ، وقال : «لقد قارنوا ، مثلاً Fox Terrier (كلب صيد صغير) مع كلب اخر من نوع Altri .... ولو كنت انا لقارنته بدلاً من هذا بنهر

هائج . هذا هو،بالطبع ، نوع القياس تمـاماً المستخـدم في (فنجانـز ويك) حيث تشخص Anna Livia (آنا ليفيا) مع Liffey (نهر ليفي) و Earwicker (ايروكر) مع (هـل هاوث) Hill Houth ، و Shem and Shaun (شيم وشـون) مع الشجـرة والصخرة ، وOndt (نملة) و Gracehoper . وكان (مارينتي) قد اقترح ان يخلق الشاعر شبكة عظيمة من القياسات يحيط بها العالم . وانه لمن الصعب ايجاد وصف اخر افضل للبيئة العامة لـ(فنجانز ويك) حيث تشخص شخصياتها ومواقفها الكثيرة مع نظائرها في كل مكان وزمان ، وربما لم تكن (فنجانز ويك) ماكان يقصده (مارينتي) لكنه لايمكن انكار انها تحقق غرضه في تنظيم الواقع وفق علاقات جديدة يدركها المرء بالحدس . وتقيم الكلمات ، من خلال خصائصها التحويلية ، علاقات مع بعضها عبر مسافات عظيمة . فوداع Anna Livia (آنا ليفيا) وهي تخرج الى البحر في الصفحة الاخيرة تتضمن كلمة 'Ave laval' وتقول (كيت) 'Kate' وهي تتحدث عن القطعة المنزلية في بداية الكتاب (ص٢٨ 'It's an allavalanche that blows nopussy food' التي يضمن فيها معنيا 'lunch' (الغذاء) والمعنى الفرنسي لـ 'ava!anche' (يبتلع) . وتنقل الكلمة فتصبح قريبة من النهر ، لتعني ، كما تدعي احدى الغسالات عند مخاضة النهر (ص٢١٣) ، 'Allalivial, allalluvial' وهي تعود الى الاستخدام الاول في (ص ٢٤٠) 'saving grace after avalunche' وص٤٠٦ .

ويظهر اسم Ave في قائمة العناوين التي يحاول Shaun (شون) ان يعطيها لرسالة Shem (شيم) (ص ٤٢٠) . هل انها اختصـار لـ 'avenue' (شارع) او الكلمـة اللاتينية لـ farewell (الوداع) ، الى ان الشخص الذي ارسلت اليه لم يعد هناك ، هذا امر متروك وبذكـاء دون توضيـح تمامـاً . وفي صفحة ٦٠٠ وصف (البـركة) 'Innalavia' التي يقال عنها ;Whereinn once we lave' tis alve and vale' والتي تبدو انها تعني ان الاغتسال عندها يعني الموت . وجميع هذا البناء المركب من الكلمات المترابطة انما هو خيط ثانوي يساهم بخلق عدد من تداعي المعـاني لكلمة الوداع عند Anna Livia (آنا ليفيا) . وتحتفظ (ويك) من خلال طرائق كهذه ، مطورة على نطاق اكثر تحكماً بكثير بقياساتها البنيـوية العظيمـة كتلك التي بـين سقوط Earwicker (ايروكر) وسقوط آدم ، وبين الرسالة من بوسطن والادب بصورة عامة وبين Shem and Shaun (شيم وشون) والاقطاب العديدة التي يمثلانها .

وقد وجد (مارينتي) ان كشوفات الفيزياء الحديثة عن طبيعة الواقع المادي توحي بمصادر لغوية جديدة ، ويبدو ان (جويس) قد تأثر بافكار كهذه . فقد قال (مارينتي) :

> على المرء ان يعبر عن ... الصفير اللامحدود الذي يحيط به ، غير المدرك حسياً ، اللامرئي ، تحرك الذرات ، الحركة البراونوية Brownian ، وجميع الفرضيات الملهمة والتحكمات المكتشفة لمجهريات فائقة الدقة .. اود ان ادخل في الشعر حياة جزيئية مطلقة ، يجب ان تمزج ، في عمل فني بمشاهد واحداث العمل العظيم اللامحدود ، بحيث يؤلف هذا المزيج تكوين الحياة الكامل .

هنا مرة اخرى طموح شعري للمستقبليين يبدو ان (فنجانزويك) تحققه ، وان كان ذلك بفخامة اقل . فكلماتها المنحوتة وتورياتها تتأرجح بين المعاني ، معطية محاكاة جيدة للحركة البراونية ، فمثلاً عندما نقرا بان بين الطرُف في بيت Shem (شيم) يوجد 'quashed quotatoes, messes of mottage' (ص١٨٢) فانه من المستحيل اقصاء الطعام او الكلمات في المعنى . بل وصفت (ويك) بانها محاولة لتقليد التفاعلات الذرية للمادة بكميات قادرة على توليد سلسلة من التفاعل المعنى ، وهو هدف ينسجم مع توصيات مارينتي .. وفي وصف شيء شوهد في التلفزيون الذي في حانة Earwicker (ايروكر) كـ 'the abnihilisation of the etym' .

يشخص جويس انشطار الذرة ـ او حدث من هذا النوع ـ مع التطورات المماثلة في اللغة ، ويمكن ان ينظر اليه وهو يعمل وفق هذا القياس . ايبلغ الى بواطن الذرات المسمات كلمات ، مشطراً اياها الى معاني متباينة عن طريق استعاضة الحروف ، واضافة المقاطع وغيرها من التشويهات المشابهة ، رابطاً هذه العناصر الدقيقة داخل الالفاظ بالثيمات الكبرى من اجل ان يحوك نسيجاً من القياسات التي من شأنها على حد تعبير (مارينتي) الفخم ان «تشكل التركيب الكامل للحياة» . ان شعور جويس بالتطابق بين المجهريات فائقة الدقة والظواهر النفسية يعود ، في الاقل ، الى (عوليس) حيث يفكر ستيفن (Stephen) «الجزئيات تتغير جميعاً انا لست انا الان» (عوليس ص ١٨٩) ، ليصبح هكذا اساساً فيزياوياً لقول (ريمبو) Rimbaud 'Je est un outre' «انا شخص اخر» .

ولا تحل العناصر البنيوية لـ(فنجانزويك) غوامضها اللغوية ، بل تؤكدها ، فتفتح بذلك مستويات متعددة في المعنى . ويبدو هذا الغموض المتطرف ، الذي هو واحد من الجوانب الثورية للكتاب ، مناسباً لعمر (هايزنبرغ) Heisenberg ، ولكنه ربما يرجع اصله الى النظرة العالمية لفيلسوف اكبر سناً ، (جيوردانو برونو) Giordan Bruno وهو شخصية كان جويس قد أُعجب بها منذ ان كان طالباً ، بصفته مفكراً جريئاً واصيلاً وهرطقي كذلك . ان (برونو) يذكر (ديدالوس) Daedalus الصانع البارع عند جويس ، على انه المثل الاعلى للذكاء في الاسطر الاولى من كلمات الاهداء لواحد من اعماله الرئيسية De L'infinite universo et mondi' وقد اشار جويس الى (برونو) ، وهو مواطن من (نولا) Nola ، في الكلمات الافتتاحية لمقاله عام ١٩٠١ (يوم الاضطراب) The Day of the Rabblement' ، وكتب دراسة لجريدة (ديلي اكسبرس) في دبلن عام ١٩٠٣ ، ويبدو انه كان قد قرأ فقرات من اعمال (برونو) الواسعة للتمرين بالايطالية بينما كان يكتب «الويك» .

وقد وجد مذهب (برونو) في التوفيق بين المتناقضات قريباً الى نفسه ، فقد علم جويس من كتاب (ماكنتاير) McIntyre ان (برونو) يرى ان اقل الظروف في معارضة التجارب الاولى ، تظهر عند التمحيص انها متطابقة . فالبرودة الصغرى والحرارة الصغرى يلتقيان عند نقطة واحدة من درجة الحرارة ، وكل واحدة تبتعد عن هذه النقطة اثناء زيادتها . وكذلك علم (برونو) ان الاضداد كالحب والكراهية ، والولادة والتفسخ ، السم وترياقاته ، لها مبادىء اساسية تشترك فيها وتربطها بعضها مع بعض ، وكتب (برونو) قائلاً «انه من السحر العميق ان تعرف كيف تستخرج النقيض بعد ان وجدت نقطة الاتحاد» . وقد وجد (جويس) انعكاسات هذا المذهب في اسلوب (تريستان) في اخفاء اسمه في قلب مقاطعه ، وفي الحقيقة ان الجنس النحوي في اللغة النرويجية والدنمركية ليس بمذكر ولا بمؤنث . ان فكرة تصادف الاضداد نموذج للكثير من مجاميع الاضداد التي تظهر في (ويك) : فغالباً مايقدم (برونو) ذاته ، ويشخص ، في رابطة لغوية نموذجية ، مع شركة بيع القرطاسية في دبلن ، (براون ونولان) Browne and Nolan.

وعلى اية حال ، فان التوفيق بين الاضداد ماهو الا جانب من الكوزمولوجيا (علم الكون) العامة المهيبة التي وجدها جويس مخططة في دراسة (ماكنتاير) وكان .

(برونو) ، بعد (نيقولا الكوسي) Nicholas of Cusa الذي يذكر هو الاخر في (الويك) ، من دعاة النظرية القائلة ان الكون لامتناهٍ ويحتوي عدداً غير محدد من العوالم .. وقد ذهب (برونو) الى انه لما كان من غير الممكن ادراك حدود للخليقة ، اذن فليس لها مركز ، ووهو امر يخالف تعاليم الكنيسة ، فكل نقطة في الكون مركزية على حد سواء .. وان المواضع المتباينة فيها لايمكن تمييز احداها من الاخرى «فان لم تختلف النقطة عن الجسم ، والمركز عن المحيط ، والمحدود عن اللامحدود والعظيم عن الضئيل ، فان الكون حينئذٍ ، كما قلنا ، كله مركز او ان مركز الكون في كل مكان» .

ولما كان الكون موحداً من جيث الجوهر ، فان جميع الاشياء ، وليس المتناقضات وحدها تشترك في اتحاد طبيعتها ...

> «فلسفتنا ... توجز في اصل واحد تتصل بغاية واحدة وتجعل التناقضات تتصادف . فهناك اساس واحد ذو بداية ونهاية .. من هذا التصادف بين المتناقضات ، نستنتج في النهاية حقيقة مقدسة وهي ان المتناقضات هي بضمن المتناقضات وليس من الصعب الاحاطة بمعرفة ان كل شيء بضمن الاخر .. وكل قوة وفعل معقد في الاصل متحد وان احدها واضح في الاشياء الاخرى ، مشتتة ومتعددة» .

كان (برونو) عالماً ذرياً على طريقة (ديموقريطيس) Democritus و(لوكريتوس) Lucretius واعتقد ان هناك عنصراً موحداً يجري في العوالم الشاسعة للكون الكبير ، بحيث يصبح كل شيء في النهاية اي شيء اخر من خلال استبدال المادة . وكل شيء محدد ، كما يوضح (ماكنتاير) من حيث الامكانية الواقع جميعاً صيغة مؤقتة في طور التحول الى نوع اخر من الوجود ، «فالمادة ، التي تسأم الصيغ القديمة ، تنجذب بلهفة وراء صيغة جديدة ، لانها تسعى الى ان تصبح جميع الاشياء وان تمثل جميع الوجود ، على قدر الامكان» . وفي قطعة اخرى من نفس الكتاب يقول برونو : «ان كل من يتأمل جيداً ، سوف يدرك اننا لانملك في الشباب نفس اللحم (تكوين) الذي كنا نملكه في الطفولة ، ولا ذلك الذي سنملكه اثناء الشيخوخة : لاننا نعاني من تحول ابدي ، نحصل منه انسياباً ابدياً من الذرات الجديدة ...» ويبدو ان هذه الفكرة هي التي اوحت بملاحظة ستيفن في (عوليس) : «ان الشامة في ثديي الايمن هي حيثما كانت عندما ولدت مع ان جميع جسمي قد نسج من مادة جديدة مرة تلو اخرى ...» .

ومثلما اوضح (جيمس اس . اثرتون) James S. Atherton في (الكتب في اليقظة «الويك») The Books at the Wake ، يمكن اعتبار لغة فنجانز ويك ، بصورة مفيدة نظيراً لغوياً لرؤيا (برونو) عن الكون . وقد كتب (برونو) قائلاً :

> بما ان الكون غير محدد ، والاجسام تبعاً لذلك متحولة ، فان الكل يتشتت دائماً ويعاد تجميعه باستمرار ... حيث نستنتج انه اذا كانت هذه الارض خالدة ، فانها ليست كذلك ، بفضل ثبات اي جزء او فرد ، بل بسبب عدم ثبات اجزاء عدة ، تطرد البعض منها من مكانها لتحل محلها اخرى وهكذا تدوم النفس والذكاء بينما يتبدل الجسم دوماً ويتجدد جزءاً فجزءاً .

ونحن نتذكر ان (ستيفن) كان يرى في 'Ivory, ivoire, eborio, ebur' كلمة تظهر بقاء النفس ، وتبدل وتجدد الجسم . فالتوريات والمركبات في (الويك) تجمع سوية عناصر من كلمتين او اكثر مثلما تشترك الاشياء في عالم (برونو) في وجود احدها للاخر . فالحروف والمقاطع التي تمثل تغييرات من الانكليزية ، تطابق ذرات هجرت من شيء الى اخر ، والكلمات صيغ مؤقتة في طريقها الى اكتساب هويات جديدة تحت تأثير قوة استحالية كتلك التي تستحوذ على عالم (برونو) .

ولغة (جويس) متعددة المعاني لانها لغة احلام ، وهو يربط بين كل من (برونو) ونيقولا الكوسي Nicholas of Cusa بالاحلام في حديث شخصية تسمى Sordid Sam (سورديد سام) :

> 'Me dramès, O'Laughlins, has come through! Now let the centuple celves of my egourge as Nicholas de Cusack calls them... by the coincidance of their contraries reamalgamerge in that indentity of undiscernible where the Baxters and the Fleshmans may they cease to bidivil uns and... this outandin brown candlestock melt Nolan's into peese:

(ص ٤٠ ـ ٥٠)

يندمج Nicholas of Cusa (نيقولاس الكوسي) مع Michael Cusack (ميشال كوساك) المواطن في (سايكلوبس) Cyclps وهو فصل من (عوليس) ويقدم لنا بمثابة سلطة لتعدد النفوس التي تتميز بها الاحلام ،ويظهر براون Browne ونولان Nolan صلة جويس اللغوية من (دبلن) الى (برونو) Bruno في القطعة الموحية عن الشمعدان 'candlestock' وهناك عودة الى (برونو) بالحاح فيما بعد في نفس الصفحة مثل :

'Father San Browne', 'Padre Don Bruno'

hornerable Fratomistor Nowlanmore and Browne',

وقد ساعدت نظريات (برونو) في تحرير فكر عصر النهضة من المفهوم الارسطي Aristotelian عن وجود عالم محدود والكون الذي مركزه ، وهي الفكرة التي سادت في القرون الوسطى . فقد ادخلت فكرة العوالم غير المحددة كاعتراف مهم للوجود غير المحدد لله وحررت الفكر ليجوب متأملاً في خليقته الواسعة المتباينة . وتصطدم لغة جويس في (فنجانز ويك) باللغة التقليدية كثيراً مثلما اصطدمت نظريات (برونو) بكون العصور الوسطى . فهو يحرر الكلمة من وظيفتها التقليدية الى معنى بؤري مركز ، ويطور الامكانات التي طالما كانت كامنة في الكلمات لنقل افكار كثيرة وتشكيل تراكيب محكمة متعددة الصفوف ، وهو يبين ان امكانات التعبير اللغوي اعظم بكثير مما تبدو عليه ، وانها ، ان لم تكن غير محددة ، فهي على الاقل لاتنضب وقد احتسب (ستروثر ب بيردي) Strother B. Purdy متبعاً اسلوب جويس ، ان سبعة عشر حرفاً تشكل كلمة واحدة يمكن ان يعاد ترتيبها الى تركيبات لايقل عددها عن ٣٧٠ بليون . ومع ذلك ، فانه لايتفق مع اولئك الذين يقولون انه لايمكن لاية تفسير لـ(ويك) ان يكون خطأ ، ويصر على ان تعدد المعاني التي من الممكن اشتقاقها من نصها يجب ان تحدد بافكارها الرئيسية وتراكيبها .

وليست (فنجانز ويك) غير محددة ، لكنها تكشف عن عالم لغوي محدد . انها مثال على نوع التركيب الذي قال عنه (جاكس ديريدا) Jacques Derrida انه ميزة للعصور الحديثة ، حقل من البدائل غير المحددة في مجموعة محددة مغلقة . وتظهر صلات ادراكية بارزة بالحساسية التي يميز بها التحليل لفترة مابعد الحرب العالمية الثانية . ومن وجهة نظر (ديريدا) Derrida فان الافكار السابقة على النظام هي التي كانت لها مراكز او نقاط اصل ، صيغ اليقين التي ولدت المبادىء المتحكمة ، لكن الوعي

بالبنية وتحريات المعنى قد اظهرت تركيبات دون مراكز كهذه ، نظماً من دون تحديدات خارجية ، اهدافاً او معاني قابلة للانفصال ، اذ يمكن ، على سبيل المثال ، النظر الى الاساطير على انها تركيبات غير مرجعية ذات موضوعات متداخلة ، مطورة المعنى من خلال علاقات عناصرها اذ هي تشترك في تفاعل من الغياب والحضور . وفي عالم (فنجانز ويك) اللامركزي ، وهو تطبيق قيم للمبادىء النقدية البنيوية على اعمال جويس ، يبين (ماركوت نوريس) Margot Norris ان (ويك) تولد المعنى بهذه الطريقة من خلال روابط معقدة غير مباشرة ، بضمن كلماتها وافكارها اكثر مما يحدث من خلال المضمون الجوهري (المادي) وان لغتها هي لغة هذا النوع من النظام اللامركزي كما يصفه (ديريدا) .

واذا فحصت (ويك) من وجهة نظر (ديريدا) ، فان شخصياتها ، وخلفياتها واحداثها تُرى ، ليس كهويات خاصة ، بل كعناصر من الانماط الاسطورية الروائية والتاريخية يمكن تعويض بعضها بالبعض الاخر . وهذا واضح على نحو خاص في احصاء ثان لفنجانز ويك ، لـ(ادلين كلاشين) Adaline Glasheen من خلال الخريطة المعنونة ، «معجم الاعلام» ، عندما يكون كل امرىء شخصاً اخر وهي تبين أنّ (جويس) استخدم عائلة (ايروكر) قالباً للنقل المكاني، بحيث عندما يكون HCE شكسبير Shakespeare فان Shaun (شون) هو WH للسوناتا وShem (شيم) هو ابنة Hamnet (هامنت) وIsy (آيسي) هي ابنته Susanna (سوزانا) وALP (الب) هي بالطبع Anna Hathaway (آن هاثوي) ، وعندما يكون قيصر ، فان الاولاد هم Burrus and Caseous (بورس وكاسيوس) الابنة هي Cleopatra (كليوباترا) و ALP هي Fluvia فلفيا . وتدعم اللغة القائمة على التورية والمجاز هذه الانماط دون ان تلزم نفسها بأي مضمون معين . كما ان موازناتها ليست اقنعة لاية معانٍ خاصة ، بل ان تعدد الهويات ، في الحقيقة يجعل احداها تلغي الاخرى اثناء اشتراكها في لعبة الاستعاضة اللانهائية . وحسب (ديريدا) Derrida ، فان النظام المركزي يزيد من احتمال مايسميه بـ (اللعبة الحرة) Freeplay بين عناصره ، وربما ليس هناك عمل ادبي تظهر فيه هذه بدرجة اعظم مما هي عليه في (فنجانز ويك). وربما تظهر (فنجانز ويك) في النهاية كسلسلة غير منقطعة من المحاكاة التهكمية . اذ يبدو كأن لكل قطعة اسلوبها البارز في الكلام والتعبير ويخلو اي منها من الاسلوب الحيادي للكاتب

الموضوعي ، وتتبنى البداية نبرة ملحمية :

"What clashes here of wills gen wonts... Assiegates and boomeringstroms... Sanglorians, save! Arms oppeal with larms, appaling."

ويتبع هذا صوت مختلف هو صوت النائحين عند مراسيم الدفن :

"Shize? I should shee Macool, orra whyi deed ye diie?

وسرعان ما يظهر اسلوب جديد ، ذلك هو اسلوب المحاضر المتحذلق :

"Yet may we not see still the brontoichthyan form outlined aslumbered...."

ويلاحظ على الاقل ثلاثة متكلمين ، ثم قبل ان تسمع كيت Kate الدليل في متحف ولنكتون Wellington ، تبدا حديثها بـ :

"This is the way to the museyroom" (من هنا الطريق الى المتحف) (ص٢٨) وهذه المحاكاة مبنية بصورة عامة على الصيغ دون الادبية ، والعديد منها شفهية ، مثلاً حديث دليل المتحف ، الرسالة من بوسطن ، المحاضرة حول مسألة dime-cash ، كتاب التمريض المنهجي ، تعليمات المسرح وهي تصف رجلاً وامرأة في الفراش ، حكاية الحانة عن الجنرال الروسي ، وما الى ذلك . وتطور (فنجانز ويك) اسلوباً لم تطرق امكاناته الا في (الارض اليباب) وهو يجمع مستودعاً من اساليب الكلام المتباينة بحيث يمكن سماع لهجة دبلن والرطانة الانكليزية Pidgin English وحديث الاطفال وتلعثم فتاة مخبرة ، دمدمة السكارى والمزيد من هذا خلال تداخل تشوهاتها اللغوية .

وتتراوح الاثار الاصلية التي بنيت عليها المحاكاة الساخرة لـ(فنجانز ويك) بين الاساليب العامة كهذه الى إعمال محددة بل حتى مقاطع . فالخرافة تحاكي على نحو ساخر في حكاية «الثعلب والعنب» The Mookse and the Gripes و«النحلة والجندب» Ondt and the Grasshopper والخلاصة المسرحية في قصة Honuphriusx (ص٥٠) وهناك بعض الابيات من وزن قصيدة براوننغ Browning .

'How They Brought the Good News from Ghent to Zix'

« كيف اتوا بالاخبار السارة من غانت Ghent الى ايكس Aix» ، الى جانب محاكاة ساخرة لا تحصى عن اغاني وحكم واقوال شائعة وقطع ادبية : (ص ٤١)

... meed of anthems here we pant!
Maid of Athens are we part... (Byron)

«قبل ان نفترق ، ياعذراء اثينا ....» (بايرون)

Brown is my name and broad is may nature (ص١٨٧)
Camp is may name gamp is my nater (Martin Chuzzlewit)
... was Parish worth thette mess
Paris vaut bien une mess. (Henri IV)

(ص ١٩٩)

(هل تستحق باريس هذا العبث) هنري الرابع

(ص ٢٧٧)

The groom is in the green house, gattling out his. Gun!
The King was in the counting-house
Counting out his money.

(كان الملك في مكتب المحاسبة يعدُ نقوده)

(ص ٥٦١)

Add lightest knot unot tiptition
And lead us not into temptation

(ولا تدخلنا في التجربة) الصلاة الربانية

half a league wrongwards (ص ٥٦٧)
half a league onwards (Tennyson)

(نصف فرسخ الى امام) (تنسون)

Gud modning, have yous viewsed Pier-s'aube? (ص ٥٩٣)

Good morning, have used Pears' soap?

(صباح الخير ، هل استخدمت صابون بيرز)

ومن بين المحاكاة الساخرة لاثار اصلية موضوع الجملة الفرنسية في كتاب عن التاريخ لـ(ادجار كوينت) Edgar Quint ، وهي حالة شاذة وقد حللها (كلايف هارت) بالتفصيل ، وهي تدور حول حقيقة ان الازهار التي كانت تزهر في الزمن الغابر تستمر بالازدهار رغم التغييرات التي مرت بها الحضارة . وقد اعاد جويس كتابة هذه الجملة خمس مرات واقحمها في اماكن مختلفة من (ويك) مغيّراً مضمونها في كل مرة لتلائم السياق ، ورابطاً اياها بثيمات جديدة . ومثلما يقول (هارت) فان هذا ليس محاكاة ساخرة حقاً ، بل فناً مختلفاً تماماً ، يبدو انه لايوجد له مصطلح مناسب .

وفي الحقيقة يمكن ملاحظتها كتطور اكثر للمحاكاة الساخرة التي تختلف عن النوع التقليدي في تكييف المصادر التعبيرية لاصولها لاستخدام جديد بدلاً من السخر منها . وكما لاحظنا فان اصداء الاساليب القابلة للادراك في «الاناشيد» Cantos و(الارض اليباب) غالباً ماتهدف الى الاصلاح اكثر مما تهدف الى الانكار ، اذ لايصار الى تشويه الاصل ، بل يسمع كجزء من النص الجديد ، بحيث يحقق تأثيراً متعدداً ليس بالضرورة تهكماً . ففن طريق محاكاة اسلوب تعبيري معين ، فان التهكمات الساخرة الحديثة تعزل الاسلوب عن المحتوى . وكباقي الاساليب الحديثة ، فانها توجه الانتباه نحو الوسط وقدراته بعيداً عن الموضوع . وتتألف تجربة القارىء الرئيسية مع مقاطع المحاكاة الساخرة لـ(فنجانز ويك) من تطابق ليس مع الشخصيات واحداث القصة ، بل مع نشاط اللغة ، وهي تصوغ وتربط وتضخم او [illegible] اصلها . والتجربة هذه مثال اخر لـ(تجريد الصفات الانسانية) dehumanization التي ادركها (اورتيگا كاست) Ortega Gasset في الفن الحديث والتي تركز على قضايا الاسلوب وان اكثر مبادئها جلاء هي تلك الخاصة بـ(الارتجال) bricolage ، القواعد التي يجب ان تتبع اذا ما وضعت الاشياء القديمة في استخدامات جديدة . وهكذا فان المحاكاة الساخرة كلها في (فنجانز ويك) تمثل توسعاً مهماً لمنابع التعبير الادبي الذي يتحرك بنفس الاتجاه الذي يتحرك فيه العديد من الطرائق الفنية الحديثة .

وكما لاحظ (كلايف هارت) ان الكثير من المحاكاة الساخرة في (الويك) هي محاكاة ساخرة ذاتية . وتظهر مخطوطات جويس انه قصد ان يقحم فيها محاكاة ساخرة عن اعماله المبكرة لكنه حدد نفسه بنوع المحاكاة لنص (الويك) نفسه ، الذي هو متأصل في التطور المجازي للكتاب ويقول (هارت) ، ان جويس يستخدم المحاكاة الساخرة لكي ينكر انه يمكن ان تكون اية طريقة في التعبير عن فكرة ماهي النهائية .

وتربط (فيفيان ميرسير) Vivian Mercier في التقليد الايرلندي الهزلي ، عناصر المحاكاة الساخرة لـ(الـويك) مـع مفهوم جـويس عن نظرة (فيكـو) عن الدورة في التاريخ . والمفهوم العام عن التكرار في التاريـخ له جـوانبه الهـزلية ، وتميل هذه الملاحظات الى جانب تآلف (الويك) مع الاعمال التجريبية الاخرى ، الى تأكيد مايجب ان يكون جلياً ، ان ماحققه جويس فيما يخص اللغة انما هو خلق كوميديا لغوية عظيمة اذ مامن معنىً في (الويك) ثابت ابداً . فمصطلحه مائع ، غير ملتزم وغامض مثل صور الاحلام التي استخدمها السرياليون . انها مستقلة عن الزمن ، تحقق آنية عظيمة من خلال التداخل الكثيف لاجزائها .. ولان اللغة تشتـرك في نوع من تعـديد الحـرف bricolage فانه لها دعابة وسماحة التأثيرات العرضيـة الموجـودة في الابداعـات الداداوية والسريالية ومن خلال شيء يشبه القياس المستقبلي ، فانها تعتبـر جميع الاشياء في الكون قابلة من حيث الجوهر للتطابق مع بعضها بحيث يمكن الربط حتى بين الاشياء المتنافرة .

ويستنتج محللو (الويك) عادةً انه ليس هناك رسالة يمكن ايجادها فيها ولا بيان عام حول مشهد الحياة البشرية ، ذلك لان هدفها تحرير اللغة بدلاً من تقييدها بالتزامات خاصة ، ويصنف (نورثروب فراي) ويك بانها «مثـال واحد عظيم لنقيض الظهـور الخارق» وبذلك يلمح ضمناً الى انها تشعب التاريخ الى فترة زمنية قصيرة ، ولكنها تعارض في تناقض ظاهري رغم الظهور الخارق epiphany الذي مفاده انـه يمكن اختصار معنى الحياة في تجربة لحظة واحدة . وهي بدلاً من ذلك تتخذ النظرة الهزلية التي ترى أن الحياة متشعبة وقابلة للتبدل على نحو عجيب مليئـة بحيويـة لايمكن السيطرة عليها وتتخذ صيغاً لايمكن التنبؤ بها ولا تخضـع لصياغة فردية . وتعبـر ابداعاتها ازاء اللغة عن ذلك الشعور بالحرية والانفتاح والتناسق الذي يعبـر عنه الكتاب الهزليون العظماء من امثال (رابليه) Rabelais و(سرفانتس) Cervantes

و(فيلدنغ) Fielding تجاه الحياة . ويسخر جويس من النزعة التعصبية الضيقة في ان اللغة وسط للاتصال يلائم الواقع المادي . فهي عنده وعند (كاسيرر) Cassierer تعبير عن العقل والروح . ولا تمتلك فكرة محددة مفعمة بالحيوية سوى الرؤيا الهزلية وهي مزج بين الادراك الذكي والضحك الانساني القادر على انشاء علاقات حيوية جديدة او انماط وايقاعات جديدة بين عناصر الكون حيثما ماتت القيم القديمة . ان جويس يقول في (الويك) انه لايرى قدراً محتوماً للكلمة ، او اللغة الانكليزية او عالم الكلمات ككل ، بل يراها مفتوحة للتجدد كانفتاح الخيال ذاته .



الهوامش

المقدمة

1. F. M. Ford, 'Chroniques', **Transaltantic Review,** w2 (Des. 1924) p.683.
2. O. Paz, Children of the Mire, Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1974) p. 134.
3. انظر بوجيولي ، نظرية الطليعة : هارفرد : مطبعة جامعة هارفرد ، كامبردج ، ماستچوستس : مطبعة جامعة اوكسفورد . (1969) . المصطلحات التي يستخدمها بوجيولي في المواقف الاربع التي تميز الطليعة هي : الفعالية ، العدمية ، العداء ، الصراع .
4. T.S. Eliot, 'Contemporanca', **The Egoist,** 5 (June- July 1918) P 84.
5. **M. Foucault, The Order of Things,** Tavistock, London; Pantheon, New York (1970) p.xx.
6. لمزيد من البحث عن التجريبية ، انظر : بوجيولي، نفس المصدر، ص ١٢١ ـ ١٢٧ .
7. E. Pound, **Polite Essays,** Faber, London (1937) New Directions New York (1940) p. 149.
8. T. S. Eliot, The Social Function of Poetry', **On Poetry and Poets, Faber,** London (1957); Noonday Press, New York (1961) p.7.
9. N. Frye, **Anatomy of Criticism,** Antheneum, New York (1966) pp. 97-8.

1. *E. Cassierer,* ***The Philosophy of Symbolic Forms,*** *trans. R. Manheim (1953) Yale U.P. New Haven and London, 3rd printing (1961) vol. 1, p. 78.*
2. *Ibid. p. 93, 111*
3. *E. Pound, 'The Serious Artist; in* ***Literary Essays,*** *(ed.) T.S. Eliot, Faber, London; New Directions, New York (1954) reprint (1968) p. 44, and 'Vorticism',* ***Fortnightly Review,*** *96 n.s (1 September 1914) p. 465-6*
4. *S. L. Goldberg,* ***The Classical Temper,*** *Chatto & Windus, London, Parnes & Noble, New York (1961) p. 262.*
5. *R. Barthes, 'Ecrivains et Ecrivants',* ***Essais Critiques,*** *Paris (1964) pp. 150-1.*
6. *R. Barthes, 'Writing and Silence',* ***Writing Degree Zero and Elements of Semiology,*** *Editions du Seuil Paris (1953) trans. A. Lavers and C. Smith, Jonathan Cape, London (1967) Beacon Press, Boston (1968) p. 78.*
7. *M. Foucault,* ***The Order of Things,*** *Tavistock, London; Pantheon, New York (1970) p. 298*
8. *E. Pound,* ***Literary Essays,*** *p. 21*
9. *W. C. Williams, 'A 1 Pound Stein', in* ***Selected Essays of William Carlos Williams,*** *Random House, New York (1954) p. 164.*

10. ان ماأسميه جدلاًالصيغة الاستقلالية في الفنون لهو مفهوم ضروري في الفنون الشعرية التجريبية ، إلاّ ان تنوعه وشموليته لا يتيحان مناقشته هنا بصورة فعالة . وتتضمن التفسيرات حولها ،والتي اخذتها بنظر الاعتبار ، المناقشات العامة التالية :

R. Shattuck, 'The Art of Stillness', chapter 11 of ***The Banquet Years*** *(1958) reprint Doubleday Garden City,* ***manization of***

Art and other Writings, *Doubleday Anchor Books, Garden City, N. Y. (n.d.); W. Sypher, 'The New World of Relationships: Camera and Cinema', in* ***Rococo to Cubism in Art and Literature*** *(1960) reprinted Vintage Books, New York (1965); R. Poggioli,* ***The Theory of the Avant-Garde;***

S. K. Langer, 'Poesis', Chap. 13 ***Feeling and Form,*** *Scribner's, New York; Routledge & Kegan Paul, London (1953); E. Vivas, 'What is a Poem?' in* ***Creation and discovery,*** *Noonday Press, New York (1955); Y. Winters,* ***In Defence of Reason,*** *Alan Swallow, New York (1937) reprinted, denver (1947); F. Jameson,* ***The Prison-House of Language,*** *Princeton U.P. (1972); G.L. Bruns,* ***Modern poetry and the Idea of Language,*** *Yale, U.P. New Haven (1973); S. Burkhhardt, 'The Poet as Fool and Priest', ELH, vol. 23 (1956) pp. 276-98; O. Paz,* ***Children of the Mire,*** *trans. R. Phillips, Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1974).*

ان الامكانية او الرغبة في الاستقلال تبقى موضوعاً ذا نقاش حاد . انظر مثلاً :

G. Graff, ***Poetic Statement and Critical Dogma,*** *Northwestern U.P. Evanston (1970); E. Wasiolek's introduction to S. Doubrovsky,* ***The New Criticism in France,*** *trans. D. Coltman, Chicago, U.P. (1973).*

11. *E. M. Forster, 'Anonymity', Calendar of Modern Letters, 2(Nov. 1925) p. 150*
12. *D.D. Paige (ed.)* ***The letters of Ezra Pound 1907-41,*** *Harcourt, Brace, and World, New York (1950), Faber, London (1951) p. 90.*
13. *G. M. Hopkins, 'Parmenides' and 'Notes, February 9, 1868',* ***Journals and Papers,*** *(eds) H. House and G. Storey, Oxford U.P. London (1959) pp. 129, 125.*
14. *W. C. Williams,* ***Spring and All; Imaginations,*** *(ed.)*

Webster Schott, New Directions, New York; Mac Gibbon & Kee, London (1970) p. 117.

15. انظر :
R. Barthes, 'L' Activite Structuraliste' in Essais Critiques, pp. 213-20.

16. *E. Muir, 'James Joyce: The Meaning of Ulysses',* ***Calendar of Modern Letters,*** *1 (July 1925) p. 347.*

17. *M. Abrams,* ***The Mirror and the Lamp,*** *Oxford U.P. London and New York (1953) reprinted The Norton Library, New York (1958) pp. 272-5.*

18. *R. Poggioli, op. cit. p.38*

19. *J. Ortega y Gasset, op. cit. pp. 35, 34.*

20. *W. Stevens, 'The Noble Rider and the Sound of Words',* ***The Necessary Angel,*** *Knopf, New York (1951) p. 32.*

21. *C. Levi-Strauss,* ***The Savage Mind,*** *Weiden & Nicolson, London, (1966) reprint Chicago (1968) pp. 29-30.*

22. انظر :
M. Krieger, ***A Window to Criticism,*** *Princeton U.P. (1964) pp. 3-70*

وهو تحليل نقدي يصف بعضاً من هذا الجدل .

23. *M. Foucault,* ***The Order of Things,*** *p. 103.*

24. *W. Kandinsky,* ***'The Inner Necessity',*** *Blast n. 1 (June 1914) p. 123.*

25. *L. Wittgenstein,* ***Tractatus Logico-Philosophicus,*** *German text, trans. by D.F. Pears and B.F. McGuinness, Routledge & Kegan Paul, London (1961) p. 15.*

26. *M. Black,* ***A Companion to Wittgnestein's Tractatus,*** *Cornell U.P. Ithaca, N.Y. (1964) pp. 331 ff.*

27. *W. C. Williams, Spring and All:* ***Imaginations,*** *p. 129.*

28. *W. C. Williams, Prologue to Kora in Hell:* ***Imaginations,*** *pp. 16-17.*
29. *W. C. Williams, Spring and All:* ***Imaginations, p. 111.***
30. *Ibid. p. 149.*
31. *E. Pound, 'Prefation aut Gimicium Tumulus',* ***Polite Essays,*** *Faber, London (1937); New Directions, New York (1940) p. 151.*
32. *W. C. Williams, Spring and All:* ***Imaginations,*** *p. 149*
33. *C. Bernard,* ***An Introduction to the Study of Experimental Medicine,*** *trans. H. C. Greene, Henry Schuman, New York (1949) p. 32.*
34. *V. Shkovsky, 'Art as Technique' in* ***Russian Formalist Criticism: Four essays,*** *trans. with intro. by L.T. Lemon and M.J. Reis, Nebraska U.P.*
35. *O. Barfield,* ***Poetic Diction*** *(1928) reprint Faber, London (1952) p. 107.*
36. *S. Kris, 'Aesthetic Ambiguity',* ***Psychoanalytic Explorations in Art,*** *Schocken Books, New York; Baily London (1952) reprinted Schocken Books (1964) pp. 2515.*
37. *W. C. Williams, 'Caviar and Bread Again' in* ***Selected Essays,*** *p. 103.*
38. *O. Paz,* ***Children of the Mire,*** *p. 148.*
39. *M. Foucault,* ***the Order of Things,*** *pp. 251-2.*
40. *S. Gilbert (ed.),* ***Letters of James Joyce,*** *Viking Press, Faber, London (1966) vol. 1, p. 140.*

الفصل الثاني: نحو الواقعية

1. *W. Lewis,* ***Time and Western Man,*** *Chatto & Windus, London (1927) reprinted Beacon Press, Boston (1957) p. 113.*

2. L. Aragon, **Le paysan de Paris,** Paris (1926) p. 69...

في دراسة لهذا الكتاب نشرت في (ترانـزشن) ، نيسان ١٩٢٧ ، فسر روبـرت سيج القصيدة على انها تعني بان أراكون لايرى الأمقاطع الواقع التي «يمكن الاستفادة منها فنياً» ، ويرى ان الواقع ذاته هلوسة . والقصيدة مُقتبسة ـ ولكن بصورة غير دقيقة ـ في باترسون لـ وليم كارلوس وليمز .

3. W. Worringer, **Abstraction and Empathy,** trans. M. Bullock, Toutledge and Kegan Paul, London; International Universities Press, New York (1953) p. 11.
4. W. C. Williams, Prologue to Kora in Hell: **Imaginations,** p. 14.
5. W. Lewis, Time and Western Man, op. cit. pp. 165-6.
6. Ibid. pp. 304-5.
7. T.S. Eliot, **Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley,** Faber, London (1964) p. 18.

حول تأثير اراء برادلي على قصائد اليوت انظر :

H. Kenner, **The Invisible Poet,** Obolensky (1959) reprinted Citadel Press, New York (1964) pp. 43-69; reprinted W.H. Allen, London (1960).

8. T. S. Eliot, 'Leibniz', Monads and Bardley's Finite Centres', **Monist,** 26 (Oct. 1916) pp. 566-76.
9. H. Bergson, **Creative Evolution,** trans. A. Mitchell, Modern Library, New York (1944) p. 14.
10. H. Bergson, **Matter and Memory** trans. N. M. Paul and W. S. Palmer (1911) Doubleday Anchor Books Garden City, N. Y. (1959) p. 192. Original French Publication, 1896.
11. A. N. Whitehead, **Science and the Modern World,** Cambridge U.P. (1925) reprinted New American Library, New York (1964) pp. 84-5.
12. Ibid. p. 70.

13. E. Fenollosa, ***The Chinese Written Character as a Medium for Poetry,*** *City Lights Books, San Francisco (n.d.) p. 11.*
14. *J. M. Brinnin,* ***The Third Rose,*** *Atlantic Monthly Press, Boston; Weidnefeld and Nicolson, London (1959) p. 64.*
15. *W. James, Chapter IX, 'The Stream of Thought',* ***Principles of psychology*** *(1890) reprinted Dover Publications (1950) vol. 1, p. 241.*
16. *G. Stein,* ***Selected Writings,*** *(ed.) Carl Van Vechten, Random House, New York (1946) p. 218.*
17. *G. Stein,* ***Narration: Four Lectures,*** *Chicago U.P. (1935) p. 17.*
18. *S. K. Kumar,* ***Bergson and the Stream of Consciousness Novel,*** *Balckie, Glasgow (1962) p. 105.*
19. *B. L. Reid,* ***Art by Subtraction,*** *Oklahoma U.P. Norman (1958) p. 49.*
20. *H. Bergson, op. cit. p. 143.*
21. *Ibid. pp. 57-8.*
22. *G. Stein,* ***Selected Writings,*** *pp. 230-1.*
23. *Ibid, p. 231.*
24. *G. Stein,* ***Lectures in America,*** *New York (1935) p. 176, 191.*
25. *R.B. Haas (ed.) A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein, Black Sparrow Press, Los Angeles (1971) p. 25.*
26. *G. Stein,* ***Selected Writings,*** *p. 407.*

لهذه التعليقات انظر :

27.

M. Hoffman, ***The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein,*** *Pennsylvania U.P. Philadelphia (1965) pp. 183-4; R. Bridgman,* ***Gertrude Stein in Pieces,*** *Oxford U. P. New York (1974) pp. 127-8; A. Stewart*

Gertrude Stein and the Present Harvard, U.P. Cambridge, Mass. (1967), p. 93.

28. G. Stein, op. cit. p. 408.

29. N. Frye **Anatomy of Criticism,** Atheneum, New york (1966) p. 337.

30. H. Bergson, **Matter and Memory,** pp. 56-7.

31. Letter to William Carlos Williams, October 21, 1908. **The Letters of Ezra Pound,** (ed.) D.D. Paige, Harcourt, Brace, and World, New York (1950), Faber, London (1951) p. 6.

32. T.E. Hulme, 'Bergson's Theory of Art', **Speculations,** (ed.) H. Read, Kegan, Paul, London (1924), reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) pp. 162-3.

33. Ibid, pp. 162, 167.

34. T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style', **Further Speculations,** (ed.) S. Hynes, Minnesota U.P. Minneapolis (1955); Oxford U.P. London (1956) p. 80

35. H. N. Schneidau, **Ezra Pound: The Image and the Real,** Louisiana State U.P. Baton Rouge (1969), pp. 77-84.

36. تجمع هذه الجمل عبارات من المصادر التالية :

A letter to Harriet Monroe, January, 1915, **Letters,** p. 49; 'How to Read', **Literary Essays,** p. 21: and **Guide to Kulchur,** Faber, London (1938) p. 285.

37. E. Pound, 'T.S.Eliot', **Literarly Essays,** p. 420.

38. D. Davie, **Ezra Pound: The Poet as Sculptor,** Routledge & Kegan Paul, London; Oxford U.P. New York (1964) p. 177.

39. E. Pound, **Personae,** Faber, London (1952) p. 177.

ستميّز الاقتباسات من هذه الطبعة بارقام الصفحات في المتن .

40. E. Pound, **'The Wisdom pf Poetry', Forum,** 47 (Apr. 1912) p. 948.

41. E. Pound, *'Vorticism'*, ***Fortnightly Review,*** *1914, p. 464.*

42. *E. Fenollosa,* ***The Chinese Written Character as a Medium for Poetry,*** *p. 8.*

43. *W. C. Williams, 'A Novelette',* ***Imaginations,*** *pp. 295-6.*

44. *W. C. Williams,* ***Spring and All; Imaginations,*** *pp. 121, 150.*

45. *W. C. Williams, Prologue to Kora in Hell;* ***Imaginations,*** *p. 19.*

46. *W. C. Williams, Spring and All;* ***Imaginations,*** *p. 150*

47. *W. C. Williams, 'Marianne Moore',* ***Imaginations,*** *p. 316.*

48. *W. C. Williams, Spring and All;* ***Imaginations,*** *p. 151.*

49. *W. C. Williams, 'The Avenue of Poplars',* ***The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams,*** *New Directions, New York (1951) p. 280.*

تميّز الاقتباسات من هذا المجلد بارقام الصفحات المتضمنة في المتن .

50. *E. E. Cummings,* ***Poems,*** *1923-1954, Harcourt, Brace, New York (1954) p. 62.*

تميّز الاقتباسات من هذا المجلد بارقام الصفحات المتضمنة في المتن .

51. *I. A. Richards, 'Science and Poetry',* ***Psyche,*** *vol. VI, no. 2 (Oct. 1925) p. 260.*

52. *E. Pound, Literary Essays, p. 42.*

53. *Ibid p. 399.*

54. *E. E. Phare, 'Valery and Gerard Hopkins',* ***Experiment, Undated*** *(November, 1928) pp. 19-23.*

55. ***J. Epstein, 'The New Conditions of Literary Phenomena',*** *Broom, 11 (April, 1922) p. 6.*

56. ***R. Aldington, 'The Poet and His Age', Chapbook*** *No. 29 (September, 1922), p. 8.*

57. يشير لوي كامب Luis Kampf الى اوجه الشبه هذه في: «حول الحداثة» On Modernism ص ٢ ـ ٥ ، حيث يقوم باقتباس وصف الاداء المستقبلي في ميلانو عام ١٩١٤

*58. F. Marinetti, 'Discours Futuriste aux anglais', **Le Futurisme,** Paris (1911) pp. 21-23.*

معظم الوثائق المستقبلية موجودة في :

***I Manifesti del Futurismo** (Milano, n.d.). 4 volumes (No. 168 of Raccolta di Breviari intellectuali, Istituto Editoriale Italiano, Milano).*

*59. R. F. Smalley, 'Futurism and the futurists', **British Review,** 7 (Aug. 1914) pp. 22-37.*

60. ف. مارينتي F. Marinetti، زانغ تمب توم Zang Tumb Tuuum، ميلانو ١٩١٤ ص ٤٢ «دخان قائمة مفقودي البركان المرمية عند فسوفيوس ستروميولس Vesu-viues Strompolis غدر النباتات = اقنعة الزلزال المهدد لحديقة عبقة بـرائحة الخطر الشبيهه برائحة البهار ، مستودع البارود + سوق + يريح + بَلادة (بفتح الباء) المعاشرة الليلية = مسينا .

*61. F. Marinetti, **I Manifesti,** 11, 224. 'The sonorous yet a bstract expression of an emotion of pure thought.'*

*62. F. marinetti, **Zang Tumb Tuuum,** p. 35.*

*63. S. K. Langer, **Feeling and Form,** Routledge & Kegan Paul, London; Scribners, New York (1953), p. 45.*

*64. W. Nowottny, **The Language Poets Use,** Athlone Press, London (1965) p. 45.*

*65. L. Aragon, **Les Collages** Paris, (1965) pp. 29, 45.*

*66. Quoted in F. Gilot and C. Lake, **Life with Picasso,** McGraw-Hill, New York (1964), p. 77.*

67. L. Aragon, op. cit. p. 116.

*68. W. C. Williams, 'A Novelette', **Imaginations,** p. 300*

*69. B. Dijkstra, **The Hieroglyphics of a New Speech,** Chapter 2, Princeton U. P. (1969).*

*70. W. C. Williams, **Paterson,** New Directions, New York (1949-63) MacGibbon and Kee, London (1964) vol. V, no pagination.*

71. R. M. Adams, **Surface and Symbol**, Oxford U. P. New York (1962) pp. 247-8.

72. E. Pound, **Guide to Kulchur**, p. 98.

73. E. Pound, **The Cantos**, New Directions, New York (1970); Faber, London (1975), p. 171.

تميز الاقتباسات من طبعة نيويورك بارقام الصفحات في المتن .

74. See G. Smith, Jr., **T.S. Eliot and Plays** (Chicago 1956), pp. 62-3.

75. T. S. Eliot, 'The Modern Mind', **The Use of Poetry and the Use of Criticism,** Faber, London (1933) reprinted (1964) p. 126.

76. R. Shattuck, **The Banquet Years,** Doubleday, Garden City, N.Y. (1961) pp. 329-30.

77. J. Joyce, **A Portrait of the Artist as a Young Man**, The Viking Press, New York (1966) p. 11.

الفصل الثالث: افعال العقل

1. H. Bergson, **Matter and Memory**, trans, N.M. Paul and W.S. Palmer (1911) reprinted Doubleday Anchor Books, Garden City N.Y. (1959) pp. 177-8.

2. E. Cassierer, **The Philosophy of Symbolic Forms,** trans R. Manheim (1953) Yale U.P. New Haven and London, 3rd printing (1961) vol. 1, p. 113.

3. E. Pound, **The Spirit of Romance** (1910) reprinted Peter Owen, London; New Directions, New York (1953) p. 92.

4. E. E. Cummings, **Poems 1923-1954,** Harcourt, Brace, and World, New York (1954) p. 144.

5. H. Bergson, op. cit. p. 116.

6. H. Bergson, **Time and Free Will** (1910) reprinted Harper & Bros. New York (1960) pp. 130-5.

7. *W. Stevens, The Necessary Angel (New York, 1951), p. 36.*

8. *W. Nowottny,* ***The Language Poets Use,*** *Athlone Press, London (1965) P. 186.*

9. *L. Wittgenstein,* ***Philosophical Investigations,*** *p. 82.*

10. *F. Marinetti, I Manifesti de Futurismo, 1, 134-44.*

11. *Ibid. 11, 85-106*

12. *Ibid. 11. 100.*

13. *H. Richter,* ***Dada: Art and Anti-Art,*** *McGraw-Hill, New York (1965), pp. 19ff.*

14. *T. Tzara,* ***La Premiere Aventure Celeste de Mr. Antipyrine*** *Collection Dada, 1916).*

تعني الاقتباسات الفرنسية (تقريباً) «تركيب مرّ على كنيسة الستائر : لاتوجد انسانية ، هناك اصداء وكلاب» ؛ و«واصبحنا اصداء ، ثم غادروا» . الصفحات في هذا المجلد غير مرقمة .

15. *T. Tzara, reprinted in R. Motherwell's* ***The Dada Painters and Poets,*** *Wittenborn, New York (1951) p. 86.*

16. *M. Foucault,* ***The Order of Things,*** *Tavistock, London; Pantheon, New York (1970) p. 103.*

17. ***Reconnaissance a Dada', Nouvelle Revue Francaise,*** *15 (1920), p. 221, 234.*

لم تعد اللغة بالنسبة للداداويين وسطاً : انها وجود : «لكل كلمة ، منذ لحظة النطق بها ، بل حتى عندما تصور في لمعة روحية ، علاقة به . فكل كلمة اذن ممكنة التبرير ، معبِّرة مهما كانت الكلمة التي تأتي بعدها ، متى مانطق بها ، ومهما كان الشيء الذي تفصح عنه .

18. *Tzara's 'Essai sur la situation de la poesie,'* ***Le Surrealisme au service de la Revolution,*** *4 (1934) in Nadeau, Histoire du Surrealisme Editions du Seuil, (Paris (1945) p. 58.'*

«لنشجب حالاً سوء الفهم الذي يسعى الى تصنيف الشعر تحت عنوان واسطة التعبير . الشعر الذي لا يمكن تمييزه عن الروايات بشكله الخارجي ، الشعر الذي

يعبر عن الافكار او العواطف لا يثير اهتمام احد . انني اعترض على الشعر الذي هو «نشاط الروح» .

19. *A. Breton, 'Les Mots sans rides',* ***Les Pas perdus*** *Gallimard, Paris (1924) pp. 167, 168-9.*

«بدأت بتحدي الكلمات ، لكنني سرعان مارأيت انه كان ينبغي لها ان تعامل على نحو مختلف عن الافعال المساعدة ، تلك الافعال الصغيرة التي كنت اشبهها بها دائماً» . «انه عالم صغير قابل للتفاعل» والذي لانستطيع إلاّ ان نلقي عليه نظرة غير وافية ... ثمة كلمات تعمل ضد الفكرة التي تحاول التعبير عنها . واخيراً فحتى معنى الكلمات لايخلو من الخلط ، ومن العسير تقرير مدى تأثير المعنى البلاغي فيها باستمرار على المعنى الحقيقي طالما انه ينبغي ان يتناسب مع كل متغير للاخير متغير للاول .»

20. *A. Breton, 'premier Manifeste du surrealisme' (1924),* ***Les Manifestes du Surrealisme,*** *Paris (1946) p. 55.*

«منحت اللغة للانسان لكي يستخدمها استخداماً سوريالياً» .

21. *Desnos, vitrac and Leiris J. H. Matthews,* ***Surrealist Poetry in France,*** *Syracuse U.P. Syracuse (1969).*

22. *A. Breton, 'On Surrealism in its Living Works',* ***Manifestoes of Surrealism,*** *trans. R. Seaver and H.R. Lane, Michigan U.P. Ann Arbor (1969) p. 297.*

23. *T. E. Hulme,* ***Speculations,*** *(ed.) H. Read, Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) p. 158.*

24. *T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style',* ***Further Speculations,*** *(ed.) S. Hynes, Minnesota U.P. Minneapolis (1955); Oxford U.P. London (1956) p. 86.*

25. ***T. E. Hulme, Speculations,*** *p. 165.*

يقول بيرگسون في «الزمن والارادة الحرة» : اسم وردة وسرعان ماتعود ذكريات مشوشة عن الطفولة الى ذاكرتي ... رائحتها تختلف بالنسبة للاخرين ؛ وقد تقول انه نفس العطر ، لكنه مرتبط بافكار مختلفة ـ انني راغب جداً في ان تعبّر عن ذاتك هكذا ، لكن لاتنسى انه قد محوت العناصر الشخصية عن الانطباعات التي يكونها الورد على

كل فرد منا ، لقد احتفظت فقط بالجانب الموضوعي ، ذلك الجزء من عطر الوردة الذي يُعَدّ ملكاً مشاعـا ، وعليه يعود الى الفضاء ، ص ١٦١ ـ ١٦٢ .

26. *T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style',* ***Further Speculations,*** *P. 78.*
27. *T. E. Hulme,* ***Speculations,*** *p. 162.*
28. *E. Pound,* ***Guide to Kulchur,*** *Faber, London (1938) p. 126.*
29. *E. Pound,* ***The Spirit of Romance,*** *p. 14.*
30. *E. Pound, 'The Serious Artist',* ***Literary Essays,*** *(ed.) T.S. Eliot, Faber, London; New Directions, New York (1954) reprinted (1968) pp. 53-4.*
31. *See R. H. Pearce,* ***The Continuity of American Poetry,*** *Princeton U.P. (1961) pp. 71ff.*

اقتبست هذه الصياغة عن :

32. *L.S. Dembo's* ***Conceptions of Reality in Modern American Poetry,*** *California U.P. Berkeley (1966) p.4.*
33. *Vorticism',* ***Fortnighly Review,*** *1 September 1914, p. 463.*
34. *T. S. Eliot,* ***Complete Poems and Plays 1909-1950,*** *Harcourt, Brace and World, p.22.*

تميّز الاقتباسات في هذا المجلد من ارقام الصفحات الموجودة في المتن .

35. *'Tradition and the Individual Talent',* ***Selected Essays,*** *p.4.*
36. *See D. Van Ghent,* ***The English Novel,*** *Rinehart, New York (1953) pp. 263-76.*
37. *J. Joyce,* ***A Portrait of the Artist as a Young Man,*** *Viking Press, New York (1966) p. 176.*

تميّز الاقتباسات من هذه الطبعة من ارقام الصفحات في المتن .

38. *H. Kenner, 'The Portrait in Perspective', in* ***James Joyce:*** *Two Decades of Criticism, (ed.) Sean Givens, Vanguard Press, New York (1984) p. 148.*

يبين هذا المقال تعقيدات التأثيرات اللغوية . انظر كذلك :

*'The artist and the Rose' by B. Seward, **University of Toronto Quarterly**, January, 1957.*

39. استنكر وندام لويس في «الزمن والانسان الغربي» رواية عوليس لانه رأى انها تخون تأثير المفكرين ذوي الاتجاه الزمني من امثال اينشتاين وبيركسون ؛ ويعتبر س . ك كومار ، في دراسته لتأثير بيركسون على الرواية ، رواية عوليس واعمال بيركسون اظهاراً للاهتمام الحديث بالواقع الفكري . انظر س . ك كومار ، بيركسون ورواية تيار الوعي ، بلاكي ، كلاسكو(١٩٦٢) ص١٠٦ ـ ١٠٧ ويقتبس كومار ملاحظة بيركسون من ان الحياة الفكرية يمكن ان تتألف من جملة واحدة غير مقطعة ، وهذا وصف ربما كان جويس ليتخذه نموذجاً للمناجاة الفردية لـ (مولي بلوم) .

*40. J. Joyce, **Ulysses** New York (1961) p. 42.*

تميز الاقتباسات في هذه الطبعة بارقام الصفحات في المتن .

*41. S. L. Goldberg, **The Classical Temper,** Chatto & Windus London; Barnes & Noble, New York (1961) p. 252. p. 73.*

*42. A Goldman, **The Joyce Paradox,** Northwestern U.P. Evanston (1966) p. 98.*

*43. J. Joyce, **Finnegans Wake,** Faber London; Viking Press, New York (1959) p. 23.*

تميز الاقتباسات في هذه الطبعة بارقام الصفحات في المتن .

*44. D. Hayman, **'From Finnegans Wake;** A Sentence in Progress', PMLA, 73 (1958) pp. 136-54; and C. Hart, 'The Elephant in the Belly: **Exegesis of Finnegans Wake'**, A Wake Digest, Sudney (1968) p. 4.*

*45. E. Cassirer, **Philosophy of Symbolic Forms,** vol. 1, pp. 93, 108.*

*46. H. Bergson, **Time and Free Will,** pp. 133-4.*

47. E. Cassirer, op. cit. vol. 1, p. 92.

*48. E. Fenollosa, **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry,** City Lights Books, San Francisco (n.d.) pp. 22-3.*

*49. W. Nowottny, **The Language of Poets,** p. 83.*
*50. S. K. Langer, **Feeling and Form,** Routledge & Kegan paul, London: Scribner's, New York (1953) p. 59.*

الفصل الرابع: الشكل واللغة

*1. G. Steiner, 'The Language Animal', **Extraterritorial,** New York (1971) p. 90.*
*2. F. Budgen, **James Joyce and the Making of Ulysses,** Grayson and Grayson, London (1934) pp. 56-7.*
*3. R. W. Chambers (ed.) **Form and Style in Poetry,** Macmillan, London (1928) pp. 97, 98.*
*4. E. Pound, **The Spirit of Romance** (1910) Peter Owen, London: reprinted New Directions, New York (1953) p. 88.*
*5. W. Lewis, **Time and Western Man,** Chatto & Windus, London (1927) Beacon Press, Boston (1957) p. 116.*
*6. W. C. Williams, **Spring and All; Imaginations,** New York: MacGibbon & Kee (1970) p. 133.*
7. Ibid. p. 134.
*8. T. S. Eliot, 'The Music of Poetry', **On Poetry and the Poets,** Faber, London (1957); Noonday Press, New York (1961) p. 31.*
9. W. Lewis, ocp. cit. p. 121.
*10. E. E. Cummings, **A Miscellany Revised,** (ed.) G. J. Firmage, October House, New York; London, Peter Owen (1965), p. 27; originally published in **The Dial** June, 1920.*

يشير كمنكز بكلمتي «ثابت» و«مدرسة» الخ الى پاوند والحركة الدوامية حيث يتم مهاجمتهما في الفقرة السابقة .

*11. T. S. Eliot, 'Reflections on Vers Libre', **New Statesman,** 8 (March 3, 1917), 518-519.*

12. T. E. Hulme, 'A Lecture on Modern Poetry', **Further Speculations,** Minnesota U.P. Minneapolis (1955) Oxford U.P. London (1956) pp. 74-5.
13. G. Lukacs, **The Meaning of Contemporary Realism,** Merlin Press, London (1963).
14. E. Pound, Gaudier-Brzeska: **A Memoir,** John Lane, The Bodley Head, London (1916) p. 148.
15. Wireless Imagination and Words at Liberty, **The New Futurist Manifesto'** trans. Arundel del Re, **Poetry and Drama,** 1 (Sept. 1913) 319-326.
16. F Marinetti 'Manifesto Tocnico,' **I Manifesti del Futurismo,** 11, 101-2.

سوف نصل في يوم ما الى فن جوهري اكثر عندما نمتلك الشجاعة لحذف جميع التعابير الاولية لقياساتنا لئلا نعطي اكثر من التعاقب المستمر لتعابيرنا الثانوية .. إذ ليس من الضروري أن نكون مفهومين» .

17. G. Hough, **Reflections on Literary Revolution,** Washington, DC. (1960) pp. 25-6.
18. See R. Shattuck, **The Banquet Years,** pp. 335-9. Doubleday Anchor Books, Garden City, N.Y., 1961.
19. H. Kenner, **The Pound Era,** California U.P. Berkeley; Fabèr, London (1972) 54-75. Reprinted from **'The Muse in Tatters',** Arion 7 (1968) pp. 212-33.
20. V. Larbaud, 'The **"Ulysses" of James Joyce',** Criterion, 1 (Oct. 1922) 102.
21. A. W. Litz, **The Art of James Joyce,** Oxford U.P. London (1961) pp. 4-33.
22. F. M. Ford, 'The Poet's Eye', **The New Freewoman,** 6 (1 Sept. 1913) 109.
23. E. Fenollosa, **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry,** City Lights Books, San Francisco (n.d.) p. 32.

24. *G. Hough, op. cit p. 32.*

25. *R. M. Adams,* ***Surface and Symbol,*** *Oxford U.P. New York (1962) p. 85.*

26. *E. Pound,* ***Guide to Kulchur,*** *Faber, London (1938) p. 188.*

27. *F. Marinetti 'Manifesto Tocnico.' 1* ***Mnifesti del Futurismo,*** *11, 89.*

ليس القياس الآحبأ عميقاً يربط اشياء متباعدة مع بعضها رغم انها متنافرة وعدائية

28. *F. Marinetti, 'Wireless Imagination and Words at Liberty',* ***Poetry and Drama,*** *1 (Sept. 1913) 322.*

29. *T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style',* ***Further Speculations, pp. 80-91***

30. C. Hart, Structure and Motif in Finnegans Wake, *Northwestern U.P. Evanston (1962) pp. 48-62.*

31. *Quoted by T. H. Kackson in* ***The Early Poetry of Ezra Pound,*** *Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1968) p. 32.*

32. *A. L. Taylor* ***The White Knight*** *Oliver & Boyd, Edinburgh (1952) pp. 83-93.*

33. *C. Brooks, 'The Waste Land:The Critique of a Myth',* ***Modern Poetry and the Tradition*** *North Carolina U.P. Chapel Hill; Oxford, U.P. London (1939) pp. 136-72.*

34. *E. Pound 'Dr. Williams's Position',* ***Literary Essays*** *Faber, London; New Directions, New York (1954) reprinted (1968) pp. 349-5.*

35. *E. Pound, "The Alien Eye",* ***The New Age,*** *12 (Jan. 1913).*

36. *E. Pound,* ***Gaudier-Brezeska: A Memoir,*** *pp. 9-13; First published in* ***Blast,*** *1 (June 1914).*

37. *E. Pound,* ***Literary Essays,*** *pp. 214-26.*

38. *E. Pound, 'Vorticism',* ***Fortinghtly Review, 96 n.s.*** *(1 Sept. 1914), p. 469.*

39. *R. Kenner,* ***The Poetry of Ezra Pound*** *Faber, London (1951) pp. 233, 200.*

40. حول تحليل شامل عن «النشيد الرابع» الذي نقتبس منه هذا المقطع ، انظر :
W. Baumann, ***The Rose in the Stell Dust*** *Bern (1967) pp. 19-53.*

41. T. E. Hulme, ***Speculations,*** *(ed.) H. Read Routledge & Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) p. 180.*

42. G. M. Hopkins, ***Letters to Bridges,*** *Letter XL, May 13, 1878, p. 50.*

43. G. M. Hopkins, 'Poetry and Verse', ***Journals and Papers,*** *(eds) H. House and G. Story, Oxford U.P. London (1959) p. 289.*

44. S. L. Goldberg, ***The Classical Temper,*** *chap. V, 'Homer the Nightmare of History', Chatto ? Windus, Londom; Barnes & Noble, New York (1961).*

45. F. Budgen, ***James Joyce and the Making of Ulysses,*** *p. 21.*

46. G. M. Hopkins, 'Notes, February 9, 1968', ***Journals and Papers,*** *p. 126.*

47. A. W. Litz, ***The Art of James Joyce,*** *pp. 13-17, 22-34.*

48. مقتبسة من :
Introduction a la philosophie de l'Histoire de l'Humanite *in* ***The Books at the Wake by James S. Atherton, p. 35.'***

التاريخ منعكس ومحفور في اعماق نفوسنا بطريقة بحيث يجد المتحسس بحق لحركاته الباطنية تسلسل القرون جميعاً وكأنها محفوظة في افكاره ..وقد ادركت ،ولاول مرة ، العدد الذي يكاد يكون غير متناه من الكائنات مثلي من الذين سبقوني ...» .

49. J. Ortega y Gasset The Dehumanization of Art, *Doubleday Anchor Books, Garden City, N.Y. (n.d.) pp. 8-11.*

50. W. Worringer, 'Art Questions of the Day', ***Criterion,*** *6 (Aug. 1927) p. 112.*

51. G. M. Hopkins, op. cit. p. 126.

52. F. Budgen, op. cit. pp. 171-2.

53. E. Swell, ***The Structure of Poetry,*** *Routledge & K. Paul, London (1951) pp. 113-20.*

54. C. Levi-Strauss, ***The Savage Mind,*** *pp. 16-22.*

55. T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style', ***Further Speculations,*** *p. 84.*

56. W. Heisenberg, 'Recent Changes in the Foundation of Exact Science', ***Philosophic Problems of Nuclear Science,*** *New York (1952) pp. 15-16.*

57. G. M. Hopkins, February 24, 1873, ***Journals and Papers,*** *p. 230.*

58. T. E. Hulme, op. cit. p. 95.

59. C. Hart, ***Structures and Motif,*** *p. 35.*

60. J. S. Atherton, 'Finnegans Wake: The Gist of the pantomime,' ***Accent,*** *15 (Winter 1955) 14.*

الفصل الخامس: التجريد في اللغة

1. P. Mondrian, ***Plastic Art and Pure Plastic Art,*** *quoted in* ***The Forms of Things Unknown*** *by H. Read, Faber, London (1960) p. 163.*

2. W. Lewis, 'A Review of Contemporary Art', ***Blast,*** *2 (1915) pp. 38-47.*

3. T. E. Hulme, 'Modern Art and Its Philosophy', a paper read on 22 January 1914, ***Speculations,*** *(ed.) H. Read, Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) pp. 75-109.*

4. W. Worringer, ***Abstraction and Empathy,*** *trans. M. Bullock, Routledge & Kegan Paul, London: International Universities Press, New York (1953) p. 40.*

5. M. Foucault, ***The Order of Things,*** *Tavistock, London; Pantheon, New York (1970) p. 113.*

6. *Quoted in Pound's 'Vortex Guadier-Brzeska', Gaudier-Brezeska; A Memoir, John Lane, The Bodley Head, London (1916) p. 20.*

7. ***Wyndham Lewis and Vorticism, programme for a Tate Gallery exhibition, October, 1956.***

8. ***W. Lewis,*** *'The New Egos',* ***Blast,*** *1 (1914) 141.*

9. *E. Pound op. cit. p. 130.*

10. *E. Pound,* ***Literary Essays,*** *(ed.) T.S. Eliot, Faber, London; London; New Directions, New York (1954) reprinted (1968) pp. 441, 444.*

11. *Quoted in R. Motherwell,* ***The Dada Painters and Poets,*** *Wittenborn, New York (1915) xix.*

12. *G. Stein, 'Composition as Explanation',* ***Selected Writings,*** *(ed.) C. Van Vechten Random House, New York (1946) p. 458.*

13. *W. C. Williams, 'Marianne Moore',* ***Imaginations,*** *New Directions, New York; MacGibbon & Kee, London (1970) pp. 309, 313.*

14. *W. C. Williams, 'The Work of Gertrude Stein', ibid, pp. 349-50.*

15. *W. C. Williams, 'Marianne Moore', ibid, p. 312.*

16. *J. H. Miller,* ***Poets of Reality*** *Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1965) Oxford U.P. London (1966) pp. 311-28.*

17. *Quoted from Williams in 'Introduction' By R. Jarrell* ***Selected Poems*** *New Directions* **New** *York (1949) p. xvi.*

18. *W. C. Williams, 'Comment',* ***Selected Essays*** *Random House, New York (1954) p. 28.*

19. *C. Norman,* ***The Magic Maker*** *Bobbs-Merrill, Indianapolis (1972) p. 309.*

*R. P. Blackmur, 'Notes on E. E. Cummings' Language', **Form and Value in Modern Poetry** Doubleday Anchor Books. Garden City, N.Y. (1957) pp. 287-312.*

ظهر هذا المقال اصلاً في : *Hound and Horw in 1931,*
وغالباً ما قد اعيد طبعه .

*E. Pound, 'How to Read', **Literary Essays,** p. 25.*

الفصل السادس: الصورة المجازية ومنابع اخرى

1. *H. Bergson, **Matter and Memory,** trans. N M. Paul and W. S. Palmer (1911) Doubleday Anchor Books, Garden City, N.Y. (1959) p. 20.*
2. *Aristotle, **The 'Art' of Rhetoric,** trans. J. H. Freese, Loeb Classical Library, 111, 11, p. 359.*
3. *V. Shklovsky, 'Art as Technique', Russian Formalist Criticism; **Four Essays,** trans. With intro. L.T. Lemon and M. J. Reis, Nebraska U.P. Lincoln (1965) pp. 3-24.*
4. *Marinetti, Zang Tumb Tuuum, Milano (1914) pp. 37-8*
5. *Reprinted in R. Motherwell's **The Dada Painters and Poets,** Wittenvorn, New York (1951) p. 226.*
6. ان عبارة *"le stupefiant image"*
   تظهر في : *Le Paysan de Paris, Paris (1926) p. 81.*
7. *T. E. Hulme, **Speculations,** (ed.) H. Read, Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) pp. 153, 164, 134.*
8. انظر :
   ***Thomas Ernest Hulme,** A.R. Jones, Gollancz, London; Beacon Press, Boston (1960).*

9. T. S. Eliot, 'Conclusion', **The Use of Poetry and the Use of Criticism,** Faber, London (1933) reprinted (1964) pp. 144-5.
10. W. Lewis, reprinted in **A Soldier of Humor and Selected Writings,** (ed.) R. Rosenthal, Signet Classics, New York (1966) pp. 74-105.
11. E. Pound, 'Vorticism', Fortnightly Review, 96 n.s. (1 September 1914) p. 463.
12. E. Pound, **Literary Essays,** p. 4; 'Vorticism', **Forthnightly Review,** pp. 463, 466.
13. E. Pound, 'Early Translators of Homer', **Literary Essays,** p. 267.
14. E. Pound, 'Cavalcanti', Ibid, p. 154.
15. E. Pound, 'vorticism', Fortnightly Review, p. 464.
16. L.S. Dembo, **Conceptions of Reality in American Poetry,** California U.P. Berkeley (1966) pp. 11-13, 46-47.
17. E. Fenollosa, **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry,** City Lights Books, San Francisco (n.d.) p. 25.
18. E. Pound, 'Vorticism', **Fortnightly Review,** p. 469.
19. لقد بحث عدد من النقاد الطريقة التي تتم بها هذه الدورة في «الاناشيد الفردية» لـ عزرا پاوند . انظر على سبيل المثال ،
G. Dekker, **Sailing after Knowledge: The Cantos of Ezra Pound,** Routledge & Kegan Paul, London (1963) pp. 15 ff. and W. Baumann, **The Rose in the Steel Dust,** Bern (1967) pp. 19-53 for Canto IV.
20. E. Fenollosa, pp. cit. p.22
21. W. C. Williams, Prologue to Kora in Hell; **Imaginations,** New Directions, New York; MacGibbon & Kee (1970) p. 18.
22. W. C. Williams, 'The Descent of Winter', **Ibid.** p. 247.
23. See L. S. Dembo, **op. cit.** p. 6.
24. W. C. Williams, Kora in Hell; **op. cit.** pp. 81, 35.

25. *W. C. Williams, 'Comment'. Selected Essays. Random House, New York (1954) p. 28.*

26. *W. C. Williams, 'A Novelette'.* ***Imaginations, op. cit.*** *p. 281.*

27. *H. Bergson,* ***Matter and Memory,*** *p. 112.*

28. *V. Mercier,* ***The Irish Comic Tradition*** *Clarendon. Oxford (1962) p. 221.*

انظر هذا الفصل برمته ،

James Joyce and the Irish Tradition of Parody'. pp. 210-36.

للتعليق حول فنجنزويك كذلك

29. *H. Meyer,* ***The Poetics of Quatation in the Modern Novel,*** *trans. T. and Y. Ziolkowski, Princeton U.P. (1968) pp. 3-8, 59-68, 83-5.*

30. لقد تم بحث هذا الجانب من عمل باوند بصورة مستفيضة في :

R. P. Blackmur, Masks of Ezra Pound's in ***Form and Value in Modern Poetry,*** *Doubleday Anchor Books, Garden City, N.Y. (1957) pp. 79-112.*

جدل بلاكمور من ان باوند ينجح فقط عندما يقتبس، يقصد، بطبيعة الى الانتقاص منه لكنه لايؤكد فكرة ان الاستعارة سمة حاسمة في اسلوبه .

من بين التفاسير والاعمال المختصة العديدة حول «الاناشيد» التي قد ظهرت ، فان

31. التي وجدت اكثرها فائدة هي :ـ

J. H. Edwards and W. W. Vasse, ***Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound;*** *H. Kenner.* ***The Poetry of Ezra Pound*** *and the Pound Era; D. Davie,* ***Ezra Pound; The Poet as Sculptor;*** *C. Emery,* ***Ideas into Action;*** *G. Dekker,* ***Sailing After Knowledge;*** *D. D. Pearlman,* ***The Barb of Time;*** *W. Baumann,* ***The Rose in Steel Dust.***

32. *E. Pound,* ***Letters,*** *(ed.). D. D. Paige, Harcourt, Brace and World, New York (1950) Faber, London (1951) pp. 274-5.*

33. *D. D. Pearlman,* ***The Barb of Time,*** *Oxford U. P. New York (1969) P. 37.*

34. E. Pound. reprinted as 'Translators of Greek: Early Translators of Homer. II' in **Literary Essays**, pp. 259-67.
35. W. Baumann. **The Rose in the Steel Dust**, pp. 39-40
36. S. Mallarme. 'Quant au livre'. **Oeuvres Completes**, pp. 369-87.
37. F. Marinetti, **Zang Tumb Tuuum** Milano (1914) p. 60.

شارع يغطس ، ويغطس ... يعلو ويهبط سلالم تيار يغطس من جديد

38. **Ibid.** 'SUN+BALLOON BRAKES

قرى اثر القنابل محرقه السنة لهب رهيبة اعمدة دخان ملتوية في لوالب من الوميض :

من اجل دراسة هذه النشاطات في الفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية .

39. انظر :

'The Changing Guard' **Times Literary Supplement**, 6 August and 8 September 1964.

تعطي مارجوري ج پيرلوف M. G. Perloff اهمية مختلفة لهذه الاداة والممارسة الترجمة والنقل الصوتي للحروف خلال الاناشيد . وهي تفسرها كواحدة من الطرق التي يستخدمها پاوند لفهم الاشياء من منظورات لغوية مختلفة ... وكأنه ينوي تثليم تاريخيتها» . انظر :

40. M. G. Perloff 'Pound and Rimbaud: The Retreat from Symbolism', **Iowa review** (Winter 1975) vol. 6. 1. pp. 91-113.

الفصل السابع : لغة فنجنزويك

1. H. E. Rollins (ed.). To Tom Keats, July 17th, 1818, **Letters of John Keats**, Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1958) vol. 1, pp. 333-4.
2. C. Hart. **Structures and Motif in Finnegans Wake**, Northwestern U.P. Evanston (1962) p. 31.
3. A. W. Litz, **The Art of James Joyce**, Oxford U.P. London (1961) pp. 71-2.

(Society, (Fall 1939) vol.3, p. 485 & وينبغي ان يضاف الى هذه إستخدام الكلمات الاجنبية ، لاسيما في التورية ('Stammpunet') ص٣٠٩ ، ازاحه او نقل الحروف (hibat)ص171 noestine ص319)التقسيم الداخلي المتكرر لكلمة ,309) 599, oura vatars | birth of an otion

وصياغة الكلمات الجديدة من جذور مـألوفـة عادة (Confusionary) ص ٢٢٢ والتاثيرات المتنوعة على نحو مدهش التي ادخلتها بدع التمتمة لـ(ايرويكر) (fib fib) ص ٣٦ كما ان :

Anthony Burgess (Joyspsprick) Andre Denten, London. (1973) يلقي الضوء على الجوانب المختلفة للغة جويس ، ويؤكد الفصل الخاص عن (ويك) 10) (Oneiroparonomastics على التورية والعلاقة بين (ويك) و(لويس كارول) .

7. *G. M. Hopkins,* ***Journals and Papers,*** *(ed.) H. House and G. Storey, Oxford U.P. London (1959) p. 11.*
8. *'S. Gilbert, 'Prolegomena to Work in Progress',* ***Our Exagmination,*** *p. 60*
9. *To Miss Weaver, November 15, 1926,* ***Letters of James Joyce,*** *ed. S. Vilbert Viking Press, New York (1957) Faber, London (1966) p. 247.*
10. *C. Hart,* ***op. cit.,*** *pp. 154-60*
11. *To Miss Weaver, November 16, 1924.* ***Letters.*** *S. Gilbert (ed.)* ***op. cit.,*** *p. 222.*
12. *. Mason and R. Ellmann. (eds.)* ***The Critic[illegible]*** *[illegible] [illegible]mes* ***Joyce,*** *Viking Press, New York (19[illegible]*

13. E. Pound, **Letters,** To James Joyce, November 15, 1926, p. 202.

14. W. C. Williams, 'A point for American Criticism', **Our Exagmination,** pp. 184-5.

15: M. Brio, 'The Idea of Time in the Worl of James Joyce', **Ibid.** p. 29.

16. R. Sage, 'Before Ulysses- and After', **ibid.** pp. 155-6.

17. R. Deming (ed.), Joyce: **The Critical Heritage,** Routledge & Paul, London. First published in **Bravo** (1970), Vol. 11, p. 525. Paris (Sept. 1930) and then in **Sovenirs de James Joyce.**

اكملت اخيراً الترجمة الفرنسية لاجزاء من (آنا ليفيا بلورابيللا) من قبل لجنة تتألف من صاموئيل بيكت S. Beckett ، الفرد بيرون A. Peron ، بول ليون ، ويوجين يولاس ، وايفان كول إضافة الى سوبو وجويس ذاته . ونشرت في Nouvelle Revue Française ثم ، الى جانب ترجمات القسم الاول من قبل اندريه دي بوشيه في فنجنزويك .

Fragments adaptes par Andre du Bouchet, suivis de Anna Livia Plurabelle, Paris (1962).

W. V. Costanzo, 'The French Version of Finnegans Wake', **James Joyce** quarterly, 9 (Winter 1971) pp. 225-36.

18. See G. Wagner, 'Wyndham Lewis and James Joyce: A study in Controversy', **South Altlantic Quarterly,** 'The Language of Finnegans Wake', Sewance Review, 72 (Jan. 1964) p. 88.

19. W. I. Thompson, The Language of Finnegans Wake, Sewance Review 72 (Jan. 1964) p. 88.

20. C. Hart, op. cit. pp. 69-77.

21. R. Waldrop, **Aganst Language?,** The Hague (1971) pp. 109-11.

22. ثمة بهجة في الحزن وحزن في البهجة : هذه العبارة التذكارية لمسرحية برونو كانديليو Candelaio ا مقتبسة في صفحة ١٩ من

J. McIntyre, Giordano Bruno, McMillan, London (1930)

حيث لاشك ان جويس قد صادفها .

J. McIntyre, Giordano Bruno, McMillan, London (1930).

23. *T. F. Staley (ed.) 'Finnegans Wake in Perspective',* ***James Joyce Today,*** *Indiana U.P. Bloomington (1966) pp 135-65; and C. Hart and F. Senn (ed.), 'The Elephant in the Belly: Exegesis of Finnegans Wake',* ***A Wake Digest*** *Sydney (1968).*
24. *B. Benstock,* ***Joyce-Again's Wake U.*** *of Washington P. Seattle (1965) pp. 213-14.*
25. *P. Colum, 'Working with Joyce',* ***Critical Heritage,*** *11, 487. Reprinted from the Irish Times. 5 October 1956.*
26. *J. Joyce, To Jacques Mercanton, January 9, 1940,* ***Letters,*** *(ed.) R. Ellmann, London (1966) vo. 111, p. 463.*
27. *C. Hart, ibid. p. 34.*
28. *F. Marinetti,* ***Zang Tumb Tuuum,*** *Milano, p. 14.*
29. *F. Marinetti 'New Futurist Manfesto',* ***Poetry and Drama,*** *1 (Sept. 1913) p. 322.*
30. *F. Marinetti,* ***op. cit.*** *pp. 17-18.*
31. *W. I. Thompson, 'The Language of Finnegans Wake',* ***Sewanee Review,*** *72 Jan. 1964) p. 83.*
32. *Quoted by J. L. McIntyre,* ***Giordano Brune,*** *pp. 178, 174.*
33. *Quoted from* ***De la Causa, principio et uno*** *in Bruno: His life and Thought by D. W. Singer, Henry Schuman, New York (1950) p. 84.*
34. *Quoted from* ***De L'infinito universo et mondi*** *by Mcintyre, p. 221*
35. *Quoted from* ***De l'infinito universo et mondi*** *by Singer, p. 72.*
36. *Qoted from* ***De l'infinito universo et mondi*** *by Singer, p. 72.*
37. *S. B. Purdy, 'Mind Your Genederous: Towar a Wake Grammar',* ***New Light on Joyce from the Dublin Symposium,*** *(ed.) F. Senn, Indiana U.P. Bloomington (1972) pp. 59-60.*

38. J. Derrida, 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences', ***The Structuralist Controversy,*** *(eds) R. Macksey and E. Donato Johns Hopkins U.P. Baltimore, (1970, reprinted 1972), pp. 247-65).*

39. M. Morris, ***The Decentered Universe of Finnegans Wake*** *Johns Hopkins U.P. Baltimore (1974, reprinted 1976). See especially the chapter on 'Technique Derrida's views are applied to Williams poetry in J. N. Riddell,* ***The inverted Bell*** *Lousiana State U. P. Baton Rouge (1974) pp. 163-6.*

40. C. Hart, ***op.cit*** *pp. 182-200*

41. ***Ibid.*** *pp. 42-3*

42. N. Frye ***Anatomy of Criticism,*** *Atheneum, New York (1966) p. 61.*

تتضمن الكتب الاخرى التي وجدتها مفيدة في معالجة فنجنزويك :

C.' Hart, op. cit., J. S. Atherton, ***The Books at the Wake;*** *W. Y. Tindall,* ***A Reader's Guide to Finnegans Wake;*** *and B. Benstock,* ***Joyce-Again's Wake.***

لقد نشر :

4. ***Our Exagimination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*** *New York (1962)*

اولاً من قبل شكسبير آند كومبني في باريس في ١٩٢٩ ، وثمة وصف لظهور Work in Progress في مجلة ترانزشن وعلاقات جويس بمحررية لـ

D. McMillan, transition 1927- 38, Calder Boyers, London (1975) chapter 13, PP. 179- 203.

ويبين ماكملان في الفصل التالي ان جويس استخدم حلقات (ويك) ليشترك في مجادلات ذلك الوقت ملمحاً فيها الى كيرترود شتاين ، وندام لويس ، المساهمين في Our Examination ، السورياليين ، الدادااويين وشخصيات أخرى .

5. *Ibid. p. 16.*

6. في الوقت الذي ليست فيه التشويهات اللفظية التي يستخدمها جويس عامة في (ويك) عديدة ، فأنها غير منظمة ، وربما لايمكن تصنيفها . لقد ندبت مقدمة س .ك اوكدن C. K Ogden الحكايات التي رويت عن (شيم وشون) ، (والتي نشرت تحت اسم مجهول في (سايك) Psyche ، تموز ١٩٢٩) حقيقة ان اللغة تتخلف عن فنون الموسيقى والرسم في الاستجابة للحداثة ، لكن اوكدن اعترف بان عمل جويس ، الذي كان يظهر حينذاك بصورة متسلسلة في (ترانزشن) ، كان ماتعاً ، وادرج عشرة طرق رئيسية يمكن بها تعقيد النسيج الرمزي ودمجه في اللغة . وتوجد اغلبها في فنجنزويك وتعود الى ذخيرة تأثيرات جويس المألوفة . وتتضمن القائمة : تهذيب الجذر ـ ايماءة اللسان ، التوسيط ، التشويه القياسي ، المحاكاة الصوتية ، تصوير الاصوات والحركات الصوتية ، التورية ، الانتقاء واللهجة ، القلب العرضي ، التلخيص ، الدمج والاصداء . كما تدرج ماركريت شلوش كذلك صيغ تشويه الكلمات في فنجنزويك : التضعيف ، المجانسة الاستهلالية ، تجانس الحركات ، انواع اولية من (الابوفونيا) ، المماثلة ، المخالفة ، التهجنات المختلفة للتكييف الصوتي للصيغ النحوية (ساندهي) وما الى ذلك . (The Language of James Joyce, Science



دار المأمون للترجمة والنشر

تأسست في منتصف عام ١٩٨٠ لتتولى مسؤولية الترجمة ونشر المطبوعات الدورية الناطقة باللغات الاجنبية والمطبوعات المترجمة من والى اللغة العربية وبما يؤمن الاسهام الفعال في عملية التواصل والتفاعل الحضاريين بين العراق والعالم.

تصدر دار المامون الصحف التالية:ـ

١ ـ جريدة بغداد اوبزرفر ـ يومية سياسية ناطقة باللغة الانكليزية.

٢ ـ مجلة بغداد ـ شهرية سياسية عامة ناطقة باللغة الفرنسية.

٣ ـ مجلة كلكامش ـ مجلة الثقافة العراقية الحديثة ـ فصلية ثقافية ناطقة باللغة الانكليزية.

وتترجم الدار كتباً من اللغات الاجنبية الى اللغة العربية واخرى من اللغة العربية الى اللغات الاجنبية وتصدرها.

كما تقدم خدمات الترجمة الفورية والتحريرية للمؤتمرات والندوات الدولية داخل العراق وخارجه.



ـ صدر عن دار المأمون الكتب الاتية المترجمة الى العربية ـ حسب تأريخ نشرها

العنوان	السنة	تأليف	ترجمة
١ ـ دليل مترجم المؤتمرات	١٩٨١	جان هيربرت	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢ ـ رباعية الحرب (قصص الادب الانكليزي)	١٩٨٥	جورج ماكبث	ياسين طه حافظ
٣ ـ فن الرواية (دراسة نقدية)	١٩٨٦	كولن ولسن	محمد درويش
٤ ـ العاصفة (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٥ ـ كلب الصيد الابيض ذو الاذن السوداء (رواية من الادب الروسي)	١٩٨٦	جافرييل ترويبيولسكي	عبد الواحد محمد
٦ ـ مكبث (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٧ ـ الملك لير (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٨ ـ بين الفن والعلم (دراسة نقدية)	١٩٨٦	دولف رايسر	د. سلمان الواسطي
٩ ـ بلاد الثلوج (رواية من الادب الياباني)	١٩٨٦	يوسوناري كاواباتا	لطفية الدليمي
١٠ ـ مدن لا مرئية (رواية من الادب الايطالي)	١٩٨٦	ايتالو كالفينو	ياسين طه حافظ

١١ ـ السيدة دالاواي (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	فرجينيا وولف	عطا عبد الوهاب
١٢ ـ جن (رواية من الادب الفرنسي)	١٩٨٦	الان روب غرييه	د. سعيد علوش وخديجة بناني
١٣ ـ عطيل (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٤ ـ هاملت (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٥ ـ شكسبير والانسان المستوحد (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جانيت ديلون	جبرا ابراهيم جبرا
١٦ ـ الحداثة (الجزء الاول) (دراسة نقدية)	١٩٨٧	مالكم برادبري وجيمس ماكفرلن	مؤيد حسن فوزي
١٧ ـ صناعة المسرحية (دراسة نقدية)	١٩٨٧	ستيوارت غريفتش	عبد الله الدباغ
١٨ ـ القطار السريع (رواية من الادب الالماني)	١٩٨٧	ارمگارد كوين	اقبال ايوب
١٩ ـ الازهار البرية (مجموعة قصص قصيرة من الادب الامريكي)	١٩٨٧	ارسكين كالدويل	علي الحلي
٢٠ ـ حبة قمح (رواية من الادب الافريقي)	١٩٨٧	نغوغي واثيونغو	سلمان حسن ابراهيم
٢١ ـ قبو البصل (قصص قصيرة من الادب الالماني)	١٩٨٧		د. سامي حسين الاحمدي
٢٢ ـ معجم التعابير الاجنبية في اللغة الانكليزية	١٩٨٧	ب. ا. فنيان	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢٣ ـ مصطلحات المؤتمرات	١٩٨٧	جان هيربرت	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢٤ ـ الثعلب (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٧	د. هـ. لورنس	نمير عباس مظفر

٢٥ ـ مذكرات مالوان عالم الاثار وزوج اجاثا كريستي	١٩٨٧	ماكس مالوان	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢٦ ـ الرجل العاشر (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٧	غرَيَم غرين	هادي عبد الله الطائي
٢٧ ـ النفق (رواية من الادب الاسباني)	١٩٨٧	ارنستو ساباتو	مروان ابراهيم صديق
٢٨ ـ حوار الرؤية (دراسة فنية)	١٩٨٧	ناثان نوبلر	فخري خليل
٢٩ ـ ملحمة رامايانا (من الادب الهندي)	١٩٨٧	ر. ك . نارايان	د. جوزيف نادر بولس
٣٠ ـ جويس (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جون كروس	عبد الوهاب الوكيل
٣١ ـ الورقة الخضراء (مختارات شعرية من الادب السوفييتي المعاصر)	١٩٨٧	ايغور يرماكوف	د. عباس خلف
٣٢ ـ الخطوات الضائعة (رواية من ادب امريكا اللاتينية)	١٩٨٧	اليخو كاربنتير	سالم شمعون
٣٣ ـ الانطباعية (دراسة فنية)	١٩٨٨	جان ليماري	فخري خليل
٣٤ ـ ايلول بلا مطر (قصص قصيرة من الادبين الانكليزي والامريكي)	١٩٨٨		جبرا ابراهيم جبرا
٣٥ ـ الازرق ... الازرق	١٩٨٨	انا زيجرز	د . سامي حسين الاحمدي
٣٦ ـ بحر ساركاسو الواسع	١٩٨٨	جين ريز	فلاح رحيم
٣٧ ـ المعنى الادبي	١٩٨٨	وليم راي	د. يوئيل يوسف عزيز
٣٨ [illegible] البصرية	١٩٨٨	نيكولاس ويد	مي مظفر
٣٩ ـ [illegible] ـ المر	١٩٨٨	موريس بونس	رعد اسكندر
٤٠ ـ طريق فلاندرا	١٩٨٨	كلود سيمون	باسيل فوزي
٤١ ـ فن الشرق الادنى القديم	١٩٨٨	سيتن لويد	محمد درويش
٤٢ ـ موسوعة المصطلح النقدي	١٩٨٨	د. سي. ميويك	د. عبد الواحد لؤلؤة
٤٣ ـ جاك بريفير	١٩٨٨	(قصائد مختارة)	سامي مهدي
٤٤ ـ مئة عام من الرسم الحديث	١٩٨٨	جي. إي مولر فرانك ايلغر	فخري خليل

٤٥ ـ كوكورو	١٩٨٨	ناتسومي سوسكي	عبد الواحد محمد
٤٦ ـ الليلة الثانية عشرة	١٩٨٨	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٤٧ ـ الحرب والمجتمع في اوربا (١٨٧٠ ـ ١٩٧٠)	١٩٨٨	براين بوند	سمير عبد الرحيم الجلبي
٤٨ ـ زبد الحديد	١٩٨٨	إيفان اوخانوف	د. حسن البياتي
٤٩ ـ طفيليات العقل	١٩٨٨	كولن ولسن	محمد درويش
٥٠ ـ احزان سوني	١٩٨٩	جميس بالدوين	ناصرة السعدون
٥١ ـ العقل والجسم	١٩٨٩	هربت بنسن	د. محمد جابر



اللغة في الأدب الحديث «الحداثة والتجريب»

اول كتاب في سلسلة مهمة جديدة من الكتب الفكرية الواسعة النطاق والتي تسعى الى اكتشاف المواضيع الرئيسة للادب الحديث بما في ذلك مضامينه الثقافية والاجتماعية في القرن العشرين.

والكتاب دراسة واسعة للتجريب اللغوي في اعمال الكتّاب المحدثين من الانكليز والامريكين. وهو مختلف عن غيره من الكتب في ان كل عنوان من عناوينه بهدف الى إلقاء الضوء على موضوعات كتابات القرن العشرين وتقاليدها بدلا من ان يكون إضافة الى جملة الدراسات التي يعكف على كتابتها كاتب بمفرده.

ويستكشف جاكوب كورك اهداف اغلب هؤلاء الكتّاب مسلطا الاضواء بالدرجة الاولى على نخبة من الشخصيات الادبية التي تمثل هؤلاء، واضعا اياهم في المنظور الاوسع للفنانين التخطيطيين والكتّاب الاوروبيين.

دار المأمون للترجمة والنشر

السعر: دينـاران